Orlando Figes

Historia

DANSUL NATAȘEI

O ISTORIE CULTURALĂ A RUSIEI

„Un tur de forţă. Superb, captivant, magistral."
(Simon Sebag Montefiore)

POLIROM

Orlando Figes

DANSUL NATAȘEI

O ISTORIE CULTURALĂ A RUSIEI

Traducere de Lucia Popovici

POLIROM
2018

Orlando Figes, *Natasha's Dance: A Cultural History of Russia*
Copyright © Orlando Figes 2002
All rights reserved
© 2018 by Editura POLIROM, pentru ediţia în limba română

www.polirom.ro
Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Carol I nr. 4; P.O. BOX 266, 700506
Bucureşti, Splaiul Unirii nr. 6, bl. B3A, sc. 1, et. 1;
sector 4, 040031, O.P. 53

ISBN ePub: 978-973-46-2928-2
ISBN PDF: 978-973-46-2929-9
ISBN print: 978-973-46-7009-3

Coperta: Carmen Parii
Pe copertă: Artist necunoscut, *Dineu în cinstea guvernatorului general al Moscovei, prinţul Dmitri Goliţîn (cca 1830)*

Această carte în format digital (e-book) este protejată prin copyright şi este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parţială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziţia publică, inclusiv prin internet sau prin reţele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informaţiei, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum şi alte fapte similare săvârşite fără permisiunea scrisă a deţinătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislaţiei cu privire la protecţia proprietăţii intelectuale şi se pedepsesc penal şi/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Lectura eco - un supererou al lumii moderne!

Versiune digitală realizată în colaborare cu Libris.ro

ORLANDO FIGES este profesor de istorie la Colegiul Birkbeck, Universitatea din Londra. Este autorul a numeroase cărți despre istoria Rusiei, cum ar fi: *The Whisperers: Private Life in Stalin's Russia* (2008), *Crimea: The Last Crusade* (2010) și *Just Send Me Word: A True Story of Love and Survival in the Gulag* (2012). De același autor, la Editura Polirom a apărut *Revoluția Rusă, 1891-1924. Tragedia unui popor* (2016).

Pentru Lydia și Alice

Lista creditelor pentru ilustrații și fotografii

S-au depus eforturi considerabile pentru contactarea tuturor deținătorilor drepturilor de autor. Editorii sunt dispuși să remedieze în edițiile viitoare orice eroare sau omisiune care le este adusă la cunoștință.

Fotografiile și ilustrațiile de început de capitol

1. Benjamin Paterssen, *Vue de la grande parade au Palais de l'Empereur Alexandre I^er^ à St Petersburg*, cca 1803. Ashmolean Museum, Oxford.
2. Adolphe Ladurner, *Sala Albă din Palatul de Iarnă, Sankt-Petersburg*, 1838. Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt-Petersburg/Petruṣka, Moscova.
3. Catedrala Sf. Vasile, Piața Roșie, Moscova, la sfârșitul secolului al XIX-lea (foto: David King Collection, Londra).

4. Sat tipic cu o singură stradă din centrul Rusiei, cca 1910. Fotografie de Netta Peacock, Victoria & Albert Museum Picture Library, Londra.
5. Natalia Goncearova – decor pentru *Pasărea de foc* (1926). Victoria & Albert Museum Picture Library, Londra.
6. Figuri scite: gravură arheologică de la sfârșitul secolului al XIX-lea.
7. Anna Ahmatova la Fontannîi Dom. Copyright © Muzeul Anna Ahmatova de la Fontannîi Dom, Sankt-Petersburg.
8. Igor și Vera Stravinski la sosirea pe aeroportul Șeremetievo din Moscova, 21 septembrie 1962. Reproducere din Igor și Vera Stravinsky, *A Photograph Album 1921-1971* (Thames & Hudson, Londra, 1982).

Ilustrațiile din text

1. Deplasarea uriașei bucăți de granit pentru piedestalul *Călărețului de aramă*. Gravură după un desen de A.P. Davîdov, 1782.
2. Costume moscovite din secolul al XVII-lea. Gravură din Adam Olearius, *Travels to Muscovy and Persia* (Schleswig, Hamburg, 1669).
3. Teatrul Șeremetev de la Ostankino. Foto © William C. Brumfield.
4. Gérard de la Barthe, *Baie de tratament la Moscova*, 1790. Muzeul Pușkin, Moscova (foto: AKG London).
5. „Prințul țăran”: Serghei Volkonski în Irkutsk. Dagherotip de A. Lavignon, 1845 (foto: Novosti, Londra).

6. Aleksei Venețianov, *La curățat de sfeclă roșie*, 1820. Copyright © 2002, Muzeul de Stat al Rusiei, Sankt-Petersburg/Petrușka, Moscova.
7. Doică în costum rusesc tradițional. Fotografie de la începutul secolului XX, colecție privată; reproducere din Chloe Oblensky, *The Russian Empire: A Portrait in Photographs* (Jonathan Cape, Londra, 1979).
8. Monumentul „Mileniul Rusiei” din piața din fața Catedralei Sf. Sofia, Novgorod. Fotografie de Mihail Mikeșin, începutul anilor 1910.
9. Maria Volkonski și fiul ei Mișa. Dagherotip, 1862. Reproducere din Christine Sutherland, *The Princess of Siberia: The Story of Maria Volkonsky and the Decembrist Exiles* (Methuen, Londra, 1984).
10. Etienne-Maurice Falconet, *Călărețul de aramă*, monument închinat lui Petru cel Mare, 1782 (foto: Hulton Archive, Londra).
11. Viktor Hartmann, schiță pentru poarta orașului Kiev (foto: Novosti/Bridgeman Art Library, Londra).
12. Vladimir Șervud, Muzeul Rus, Piața Roșie, Moscova. Fotografie de la începutul anilor 1900 (foto: Alexander Meledin Collection/Mary Evans Picture Library, Londra).
13. Ilia Repin – schițe pentru *Edecarii de pe Volga*, 1870. Galeria Națională, Praga.
14. Moșia lui Tolstoi de la Iasnaia Poliana. Fotografie de la sfârșitul secolului al XIX-lea.
15. Elena Polenova – ușă sculptată cu „Pisică și bufniță”; atelierul din Abramțevo, începutul anilor 1890. Prin amabilitatea Izobrazitelnoe Iskusstvo, Moscova.

16. Biserică în Abramțevo, concepută de Viktor Vasnețov, 1881-1882. Foto © William C. Brumfield.
17. Cântăreț la *gusli*. Reproducere din Chloe Oblensky, *The Russian Empire: A Portrait in Photographs* (Jonathan Cape, Londra, 1979).
18. Nicholas Roerich – costume pentru Adolescenți la prima reprezentație a *Ritualului primăverii*, Paris, 1913 (foto: Lebrecht Collection, Londra).
19. Stravinski transcrie o melodie populară interpretată de un țăran, la *gusli*, pe prispa casei lui Stravinski de la Ustîluh, 1909 (foto: Fondation Théodore Strawinsky/Lebrecht Collection, Londra).
20. Eremiți la o mănăstire din nordul Rusiei (foto: Popperfoto, Northampton).
21. Grup de komi în haine tradiționale. Fotografie, cca 1912, de S.I. Sergel. Reproducere din L.N. Molotova, *Folk Art of the Russian Federation from the Ethnographical Museum of the Peoples of the USSR* (Khudozhnik RSFSR, Leningrad, 1981).
22. Wassily Kandinsky, schițe de clădiri din regiunea Komi. Din Jurnalul din Vologda, 1889. Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris. (Copyright © Photo CNAC/MNAM Dist. RMN) © ADAGP, Paris și DACS, Londra, 2002.
23. Șaman mascat din Buriatia cu tobă, bețe și călușuri. Fotografie de Toumanoff, începutul anilor 1900.
24. Copie în acuarelă a unui autoportret pierdut al lui Mihail Lermontov (1837), cu sabie și manta cercheze (foto: Novosti, Londra).
25. Vladimir Stasov – studiu al literei rusești „B" (Б) dintr-un manuscris din secolul al XIV-lea din Novgorod.

Reproducere din Stasov, *Russkii naroodnîi ornament*, 1872. Foto copyright © British Library, Londra (ref. 7743).

26. Vladimir Stasov – pagină de titlu a partiturii operei *Sadko* (1897) de Rimski-Korsakov. Foto copyright © British Library, Londra (ref. G.1073.a).
27. Ahmatova și Punin în curtea de la Fontannîi Dom, 1927. Copyright © Muzeul Anna Ahmatova de la Fontannîi Dom, Sankt-Petersburg.
28. Liubov Popova – decor pentru producția lui Meierhold din 1922 a piesei *Le cocu magnifique*. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova (foto: Bridgeman Art Library, Londra).
29. Aleksandr Rodcenko, „Pentru ea și mine”, ilustrație pentru *Pro eto* (1923) de Maiakovski. Colecție privată. © DACS 2002.
30. „Casa rusească din interiorul catedralei italiene”. Ultimul cadru din filmul lui Andrei Tarkovski *Nostalghia* (1983) (foto: Ronald Grant Archive, Londra).
31. Serghei Efron și Marina Țvetaeva, 1911. Prin amabilitatea Viktoriei Schweitzer.

Primul fascicul de ilustrații color

1. Nikolai Argunov, *Portretul Praskoviei Șeremeteva*, 1802. Copyright © 2002, State Museum of Ceramics and XVIII Century Estate, Kuskovo/Petruṣka, Moscova.
2. Vasili Tropinin, *Portretul lui Pușkin*, 1827. Muzeul Pușkin, Moscova (foto: AKG Londra).

3. Aleksei Venețianov, *Dimineața stăpânei conacului*, 1823. Copyright © 2002, Muzeul de Stat al Rusiei, Sankt-Petersburg/Petrușka, Moscova.
4. Aleksei Venețianov, *Pe câmpul arat: primăvara*, 1827. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova (foto: Bridgeman Art Library, Londra).
5. Vasili Perov, *Vânători la popas*, 1871. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova (foto: Bridgeman Art Library, Londra).
6. Interiorul palatului Terem, Kremlin, Moscova, restaurat de Fiodor Solnțev (foto: Novosti, Londra).
7. Vasili Surikov, *Boieroaica Morozova*, 1884. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova (foto: Scala, Florența).
8. Cadou imperial, *kovș* (căuș), de Mihail Perkin pentru Fabergé, 1906. Copyright © Photo-thèque du Musée des Arts Décoratifs, Paris.
9. Vas-sirenă de Serghei Vașkov pentru Fabergé, 1908. Copyright © 2002, Muzeul de Istorie, Moscova/Petrușka, Moscova.
10. Ilia Repin, *Portretul lui Vladimir Stasov*, 1873. Copyright © 2002, Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.
11. Ilia Repin, *Edecarii de pe Volga*, 1873. Copyright © 2002, Muzeul de Stat al Rusiei, Sankt-Petersburg/Petrușka, Moscova.
12. Ivan Kramskoi, *Țăranul Ignatie Pirogov*, 1874. Copyright © 2002, Muzeul de Artă Rusească din Kiev, Ucraina/Petrușka, Moscova.
13. Léon Bakst, *Portretul lui Diaghilev cu doica sa*, 1906. Copyright © 2002, Muzeul de Stat al Rusiei, Sankt-Petersburg/Petrușka, Moscova.

Al doilea fascicul de ilustrații color

14. *Ritualul primăverii* (1913) – partitura originală a lui Igor Stravinski. Colecție privată (foto: Bridgeman Art Library, Londra). Copyright © 1912, 1921 by Hawkes & Son (Londra) Ltd. Reprodusă cu permisiunea Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd.
15. Viktor Vasnețov – decor pentru producția lui Mamontov a operei *Fata de zăpadă* de Rimski-Korsakov (Abramțevo, 1881) (foto: Novosti, Londra).
16. Decor și costume de Nicholas Roerich pentru *Ritualul primăverii*, reproduse de Joffrey Ballet pentru repunerea în scenă a baletului original în 1987. Copyright © Herbert Migdoll.
17. Nicholas Roerich, *Idolii*, 1901. Copyright © 2002, Muzeul de Stat al Rusiei, Sankt-Petersburg/Petruṣka, Moscova.
18. Nicholas Roerich – costume create pentru *Fata de zăpadă*, 1921, producția Chicago Opera Company, 1922. Prin amabilitatea Nicholas Roerich Museum, New York.
19. Wassily Kandinsky, *Viață pestriță*, 1907. Copyright © Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © ADAGP, Paris și DACS, Londra, 2002.
20. Wassily Kandinsky, *Toți sfinții II*, 1911. Copyright © Städtische Galerie im Lenbachhaus, München © ADAGP, Paris și DACS, Londra, 2002.
21. Wassily Kandinsky, *Oval nr. 2*, 1925. Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne, CCI, Paris. (Copyright © Foto CNAC/MNAM Dist. RMN) © ADAGP, Paris și DACS, Londra, 2002.

22. Podoabă pentru cap sub formă de pasăre, din lemn de cedru, folosită de șamani în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Din colecția Muzeului de Antropologie și Etnografie „Petru cel Mare” (Kunstkamera), Academia Rusă de Științe, Sankt-Petersburg.
23. Isaak Levitan, *Vladimirka*, 1892. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova (foto: Scala, Florența).
24. Vasili Vereșceaghin, *Atac neașteptat*, 1871 (foto: Christie’s Images, Londra).
25. Kuzma Petrov-Vodkin, *La scăldat pe cal roșu*, 1912. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova (foto: Scala, Florența).
26. Kazimir Malevici, *Cavaleria roșie*, 1930. Muzeul de Stat al Rusiei, Sankt-Petersburg (foto: Scala, Florența).
27. Natan Altman, *Portretul Annei Ahmatova*, 1914. Copyright © 2002, Muzeul de Stat al Rusiei, Sankt-Petersburg/Petrușka, Moscova © DACS 2002.

Note asupra hărților și a textului

Hărți

Toponimele indicate pe hărți sunt cele folosite în Rusia înainte de 1917. Denumirile sovietice sunt menționate în text acolo unde este necesar. După 1991, majoritatea orașelor au revenit la toponimele prerevoluționare.

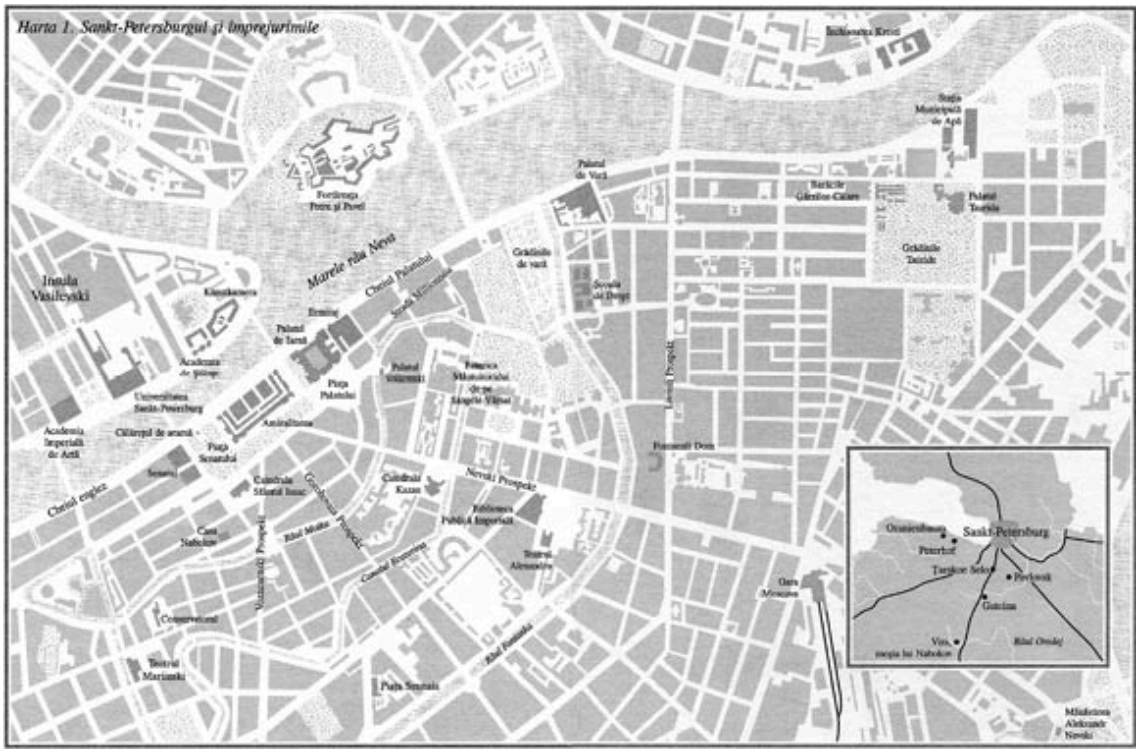
Date

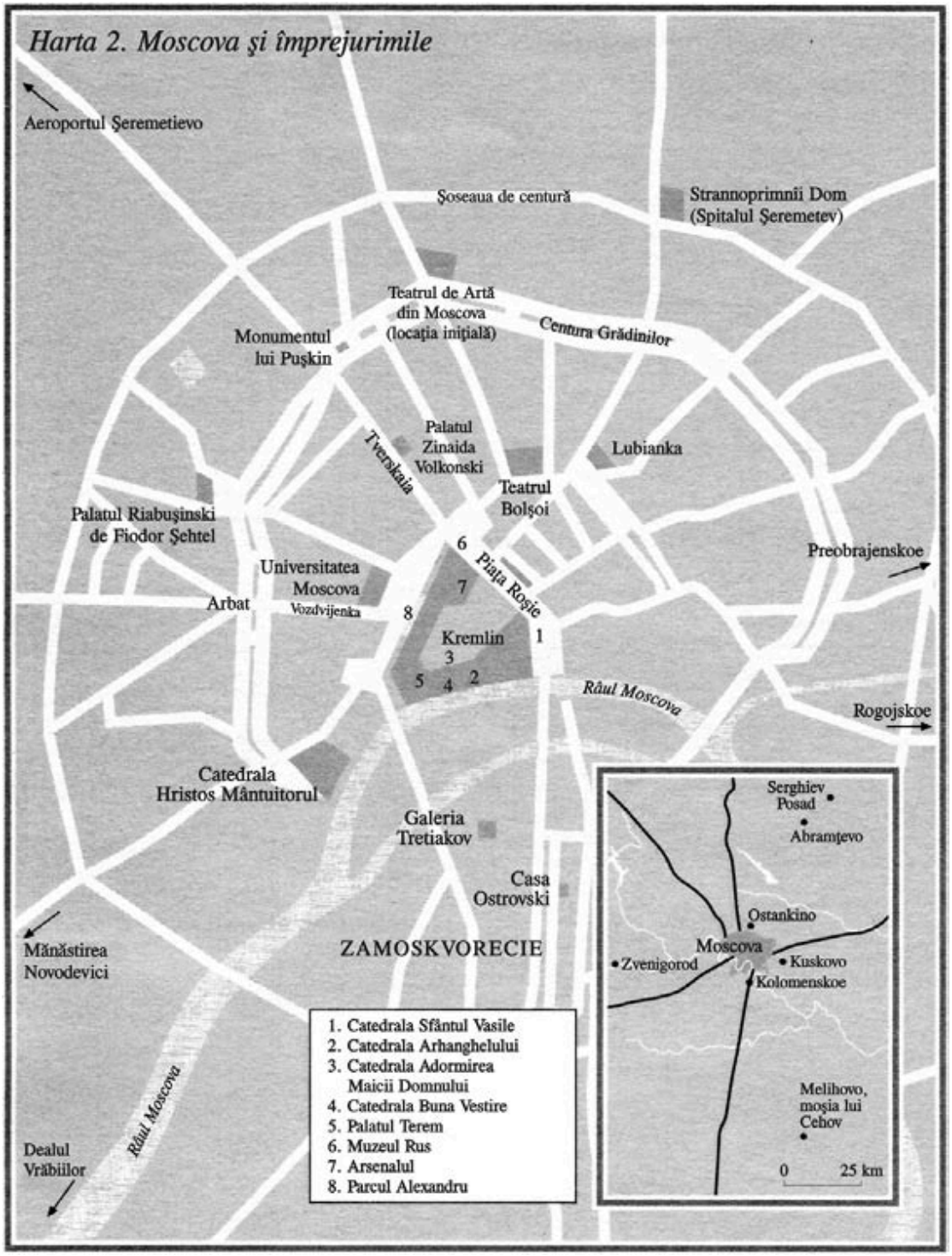
Între 1700 și 1918, Rusia a adoptat calendarul iulian, care era cu treisprezece zile în urma calendarului gregorian, folosit în Europa Occidentală. Datele din această carte respectă calendarul iulian până în februarie 1918, când Rusia Sovietică a trecut la calendarul gregorian.

Utilizarea sistemului metric

Unitățile de măsură folosite pentru distanță, greutate și suprafață sunt cele ale sistemului metric.

Hărți


Harta 1. Sankt-Petersburgul și împrejurimile
Insula Vasilievski
Fortăreața Petru și Pavel
Marele râu Neva
Palatul de Iarnă
Palatul de Vară
Grădinile de vară
Grădinile Taurida
Palatul Taurida
Piața Palatului
Catedrala Sfântul Isaac
Catedrala Kazan
Nevski Prospekt
Teatrul Mariinski
Gara Moscova
Sankt-Petersburg
Peterhof
Țarskoe Selo
Pavlovsk
Gatcina
Mănăstirea Alexandr Nevski


Harta 2. Moscova şi împrejurimile
Aeroportul Şeremetievo
Şoseaua de centură
Strannoprimnîi Dom
(Spitalul Şeremetev)
Teatrul de Artă
din Moscova
(locaţia iniţială)
Centura Grădinilor
Monumentul
lui Puşkin
Tverskaia
Palatul
Zinaida
Volkonski
Lubianka
Teatrul
Bolşoi
Palatul Riabuşinski
de Fiodor Şehtel
Preobrajenskoe
Universitatea
Moscova
Vozdvijenka
Arbat
Piaţa Roşie
Kremlin
Râul Moscova
Rogojskoe
Catedrala
Hristos Mântuitorul
Galeria
Tretiakov
Casa
Ostrovski
ZAMOSKVORECIE
Mănăstirea
Novodevici
Dealul
Vrăbiilor
Râul Moscova
1. Catedrala Sfântul Vasile
2. Catedrala Arhanghelului
3. Catedrala Adormirea
Maicii Domnului
4. Catedrala Buna Vestire
5. Palatul Terem
6. Muzeul Rus
7. Arsenalul
8. Parcul Alexandru
Serghiev
Posad
Abramţevo
Ostankino
Moscova
Zvenigorod
Kuskovo
Kolomenskoe
Melihovo,
moşia lui
Cehov
0
25 km

Harta 3. Rusia europeană
pădure mixtă
stepă împădurită
stepă
semideşert
SUEDIA
FINLANDA
Marea Albă
MUNTII URAL
KOMI
Ust-Sisolsk
Lacul Ladoga
Oloneţ
Râul Neva
Sankt-Petersburg
Râul Volhova
Râul Suhona
Vologda
Viatka
Perm
MAREA BALTICĂ
Lacul Ilmen
Novgorod
Pskov
Bejeţk
Iaroslav
Kostroma
Riga
Mihailovskoe, moşia lui Puşkin
Tver
Suzdal
Nijni Novgorod
Vladimir
Kazan
Königsberg
Danzig
Vilna
Talaşkino, colonie artistică
Vitebsk
Moscova
Murom
Alatîr
Minsk
Smolensk
Optina Pustin, mănăstire
Kaluga
Tula
Reazan
Solomenko, colonie artistică
Stavropol
Samara
Iasnaia Poliana, moşia lui Tolstoi
Astapovo
Penza
BELARUS
Mţensk
Orel
Tambov
Petrovsk
Orenburg
Ustilug, moşia lui Stravinski
Voronej
Ivanovka (moşia lui Rahmaninov)
Kiev
Mirgorod
Fluviul Volga
Fluviul Don
UCRAINA
Cluguev
Fluviul Nipru
Fluviul Bug
Ţariţin
CAZACI DE PE DON
Taganrog
Rostov
Astrahan
Odesa
Herson
CRIMEEA
CECENI
Sevastopol
Ialta
Piatigorsk
Râul Terek
MUNTII CAUCAZ
Groznîi
MAREA CASPICĂ
MAREA NEAGRĂ
GEORGIA
Constantinopol
ARMENIA

Harta 4. Rusia în Asia
tundră
taiga
stepă
semideșert
deșert
OCEANUL ARCTIC
MAREA BARENTS
CUKCI
CARELIA
KAMCEATKA
SAMOIZI
TUNGUZI
IACUȚI
KOMI
OSTIACI
MUNȚII URAL
MAREA OMOTSK
MAREA NEAGRĂ
CIUVAȘI
VOGULI
BAȘCHIRI
TĂTARI
MAREA CASPICĂ
BURIAȚI
AMUR
MANCIURIA
CAZACI
KÂRGÂZI
KALMÂCI
UZBECI
MONGOLIA
PERSIA
IMPERIUL CHINEZ
AFGHANISTAN

Introducere

În romanul lui Tolstoi *Război și pace* există o scenă celebră și destul de frumoasă în care Natașa Rostov și fratele ei Nikolai sunt invitați de „Unchiul” lor (cum îl numește Natașa) la cabana lui simplă din lemn după o zi petrecută la vânătoare în pădure. Acolo locuiește excentricul „Unchi”, un ofițer de armată cu inimă nobilă lăsat la vatră, împreună cu slujnica sa Anisia, o slugă trupeșă și voinică de pe moșia sa, care, după cum devine limpede din privirile tandre ale bătrânului, este, neoficial, „soția” lui. Anisia aduce o tavă încărcată cu specialități rusești gătite în casă: ciuperci murate, turte de secară cu lapte bătut, conserve cu miere, mied acidulat, lichior de plante și diferite soiuri de vodcă. După ce mănâncă, din camera ajutoarelor de vânătoare se aud acordurile unei *balalaika*. Nu este genul de muzică pe gustul unei contese, o simplă baladă populară, dar văzând cât de mișcată e nepoata lui, „Unchiul” cere să i se aducă chitara, o scutură de praf și, după ce îi face din ochi Anisiei, începe să cânte, cu ritmul precis și tot mai accelerat al unui dans rusesc, vestitul cântec de dragoste *Pe ulița târgului*. Deși Natașa nu a auzit niciodată cântecul popular, acesta îi trezește un sentiment necunoscut. „Unchiul” cântă ca țăranii, convins că semnificația cântecului

este dată de cuvinte și că linia melodică, ce nu face decât să întărească cuvintele, vine de la sine. Natașei i se pare că acest fel direct de a cânta conferă ariei farmecul simplu al cântecului unei păsări. „Unchiul” o îndeamnă să ia parte la dansul popular.

— Hai, nepoată! strigă unchiul, făcând înspre Natașa un gest larg cu mâna care tocmai întrerupsese un acord.

Natașa își aruncă de pe umeri basmaua în care fusese înfășurată, veni de-a fuga în fața unchiului și, punându-și mâinile în șolduri, își săltă umerii și se opri locului.

Unde, cum și când sorbise din aerul rusesc pe care-l respira – fata asta de conte, crescută sub supravegherea unei emigrante franceze – când sorbise acest duh, de la cine luase ea aceste gesturi, pe care savantlâcul acelor *pas-de-châle* ar fi trebuit de mult să le înăbușe? Căci duhul acesta și gesturile care-l exprimau erau tocmai acel inimitabil și cu neputință de însușit suflet rusesc, pe care-l așteptase unchiul de la ea. De cum se oprise în fața lor fata, zâmbindu-le cu un aer ceremonios, mândru, dar hâtru și vesel, teama de la început, care-i cuprinsese atât pe Nikolai, cât și pe ceilalți, la gândul că Natașa nu va izbuti să danseze așa cum trebuie, se spulberă și toată lumea începu s-o admire.

Natașa dansă atât de bine și atât de exact și le împlini cu atâta artă așteptările, încât Anisia Feodorovna, care-i dăduse la timp batista, fără de care nu se poate, râdea printre lacrimi, privind-o pe această contesă subțirică și grațioasă, atât de străină de ea, crescută în mătase și

catifea, care putea simți tot ceea ce simțeau și Anisia, și tatăl Anisiei, și mătușa, și mama ei, și fiecare rus în parte[1].

Ce i-a permis Natașei să prindă instinctiv ritmurile dansului? Cum a putut să pășească cu atâta ușurință în această cultură rurală de care, prin educație și clasă socială, era atât de îndepărtată? Ar trebui să presupunem, așa cum ne cere Tolstoi în această scenă romantică, că o națiune precum Rusia poate fi ținută laolaltă de firele nevăzute ale unei sensibilități înnăscute? Întrebarea ne poartă către miezul acestei cărți. Ea se intitulează „o istorie culturală", însă elementele culturale pe care cititorul le va găsi aici nu sunt doar importante opere literare precum *Război și pace*, ci și artefacte, de la broderia populară de pe basmaua Natașei la convențiile muzicale ale cântecului țărănesc. Iar ele sunt invocate nu ca monumente închinate artei, ci ca mărci ale conștiinței naționale, care se îmbină cu politica și ideologia, credințele și cutumele sociale, folclorul și religia, obiceiurile și convențiile și cu toate celelalte particularități mentale ce formează o cultură și un mod de viață. Nu vreau să sugerez că arta poate avea rolul de fereastră asupra vieții. Scena cu dansul Natașei nu poate fi abordată ca o consemnare exactă a unei experiențe, deși volumele de memorii din această perioadă arată că existau într-adevăr aristocrate care învățau astfel dansurile țărănești[2]. Însă arta poate fi privită ca o consemnare a unei credințe – în cazul de față, aspirația autorului la o largă comuniune cu țărănimea rusă pe care Tolstoi a împărtășit-o cu „bărbații anului 1812", patrioții și aristocrații liberali care domină scenele publice din *Război și pace*.

Rusia îl invită pe istoricul cultural să caute sub suprafața aparenței artistice. De două sute de ani încoace, în absența unui parlament sau a unei prese libere, artele în Rusia au servit drept arenă pentru dezbateri politice, filosofice și religioase. După cum scria Tolstoi în „Câteva cuvinte despre *Război și pace*” (1868), marile lucrări în proză artistice ale tradiției ruse nu erau romane în sens european[3]. Ele erau uriașe structuri poetice menite contemplării simbolice, aidoma icoanelor, laboratoare de testare a ideilor; și, la fel ca o știință sau o religie, ele erau animate de căutarea adevărului. Subiectul comun al tuturor acestor lucrări era Rusia – caracterul ei, istoria, obiceiurile și convențiile sale, esența ei spirituală și destinul său. Într-un mod extraordinar, dacă nu chiar unic pentru Rusia, energia artistică a țării era aproape cu totul dedicată încercării de a înțelege ideea naționalității sale. Nicăieri altundeva artistul nu a fost mai împovărat cu sarcina de lider moral și profet național, dar nici mai temut și mai persecutat de stat. Înstrăinați de Rusia oficială prin politica lor și de Rusia rurală prin educația lor, artiștii Rusiei s-au angajat să creeze o comunitate națională de valori și idei prin intermediul literaturii și al artei. Ce însemna să fii rus? Care erau locul și misiunea Rusiei în lume? Și unde era adevărata Rusie? În Europa sau în Asia? Sankt-Petersburg sau Moscova? Imperiul țarului sau satul noroios cu o singură stradă unde locuia „Unchiul” Natașei? Acestea erau „întrebările afurisite” care ocupau mintea tuturor scriitorilor, criticilor și istoricilor literari, pictorilor și compozitorilor, teologilor și filosofilor serioși în epoca de aur a culturii ruse de la Pușkin la Pasternak. Acestea sunt întrebările care se ascund în spatele artei din această carte. Operele discutate aici reprezintă o

istorie a ideilor și atitudinilor – concepte ale națiunii prin care Rusia a încercat să se înțeleagă pe ea însăși. Dacă privim mai atent, ele pot deveni o fereastră către viața interioară a unei națiuni.

Dansul Natașei este o asemenea fereastră. În centrul său se află întâlnirea a două lumi complet diferite: cultura europeană a claselor superioare și cultura rusă a țărănimii. Războiul din 1812 a reprezentat primul moment în care cele două lumi au acționat împreună în formație națională. Stimulată de spiritul patriotic al șerbilor, aristocrația din generația Natașei a început să se elibereze de convențiile străine ale societății sale și să caute un sentiment național bazat pe principii „rusești". A renunțat la franceză în favoarea limbii sale materne; și-a rusificat cutumele și vestimentația, obiceiurile alimentare și preferințele în ceea ce privește designul interior; a mers la țară să învețe folclor, muzica și dansurile țărănești, cu scopul de a contura un stil național în toate artele sale pentru a ajunge la omul de rând și a-l educa; și, la fel ca „Unchiul" Natașei (sau fratele ei la sfârșitul romanului *Război și pace*), unii aristocrați au renunțat la cultura curții de la Sankt-Petersburg și au încercat să ducă o viață mai simplă (mai „rusească") alături de țărănime, pe moșiile lor.

Interacțiunea complexă dintre aceste două lumi a avut o influență crucială asupra conștiinței naționale și asupra tuturor artelor în secolul al XIX-lea. O interacțiune care constituie un element important al acestei cărți. Dar povestea pe care o spune nu este menită să sugereze că rezultatul a fost o cultură „națională" unică. Rusia era prea complexă, prea divizată social, prea diversificată politic, prea slab definită

geografic și poate prea mare pentru ca o singură cultură să fie considerată moștenirea națională. Intenția mea este mai curând aceea de a mă delecta cu diversitatea formelor culturale ale Rusiei. Pasajul din Tolstoi este revelator prin modul în care îndeamnă atât de mulți oameni diferiți la dans: pe Natașa și pe fratele ei, cărora li se dezvăluie brusc această lume stranie, dar fermecătoare a satului; pe „Unchiul" lor, care trăiește în această lume, dar nu face parte din ea; pe Anisia, care este țărancă, dar trăiește împreună cu „Unchiul" la periferia lumii Natașei; și pe slugile care ajută la vânătoare și în gospodărie, care privesc, fără îndoială curioase și amuzate (și, poate, însuflețite și de alte sentimente), cum frumoasa contesă le execută dansul. Scopul meu este acela de a explora cultura rusă la fel cum Tolstoi prezintă dansul Natașei: ca pe o serie de întâlniri sau acte sociale creatoare care au fost realizate și înțelese în diferite feluri.

Să vezi o cultură în acest mod refractat înseamnă să contești ideea unui nucleu pur, organic sau esențial. Nu exista nici un dans țărănesc rus „autentic" de tipul celui imaginat de Tolstoi și, aidoma melodiei pe care dansează Natașa, majoritatea „cântecelor populare" ale Rusiei proveneau în realitate de la oraș[4]. Celelalte elemente ale culturii rurale zugrăvite de Tolstoi e posibil să fi ajuns în Rusia din stepa asiatică – elemente ce fuseseră importate de călărețiii mongoli care au condus Rusia între secolele al XIII-lea și al XV-lea și care s-au stabilit ulterior în Rusia, în bună parte, ca negustori, crescători de animale și fermieri. Basmaua Natașei era aproape cu certitudine persană; și, deși basmalele țărănești rusești erau la modă după 1812, motivele lor ornamentale erau inspirate probabil de cele orientale. *Balalaika* se trăgea

din *dombra*, o chitară similară din Asia Centrală (încă este des folosită în muzica cazacă), care a ajuns în Rusia în secolul al XVI-lea[5]. Tradiția dansului țărănesc rusesc în sine provenea din forme orientale, după părerea unor folcloriști din secolul al XIX-lea. Rușii dansau mai curând în șir sau în cerc decât în perechi, iar mișcările ritmice erau executate din mâini, umeri și picioare, în dansul feminin deosebit de importante fiind gesturile subtile, suave, în timp ce capul trebuia ținut nemișcat. Nimic mai diferit de valsul pe care Natașa l-a dansat cu prințul Andrei la primul ei bal și probabil că imitarea tuturor acestor mișcări i s-a părut la fel de stranie cum a fost, fără îndoială, și în ochii publicului ei țărănesc. Dar dacă din această scenă rurală nu se poate extrage cultura rusă străveche, dacă o bună parte din orice cultură este importată de peste hotare, atunci, într-un fel, dansul Natașei este o emblemă a perspectivei pe care o adoptă această carte: nu există o cultură națională *chintesențială*, ci doar imagini mitice ale sale, precum versiunea Natașei a dansului țărănesc.

Nu îmi propun să „deconstruiesc” aceste mituri; și nici nu îmi doresc să afirm, în jargonul folosit în prezent de istoricii culturali academici, că spiritul național al Rusiei nu era decât o „construcție” intelectuală. Exista o Rusie îndeajuns de reală – o Rusie care exista înaintea „Rusiei”, a „Rusiei europene” sau a oricăror altor mituri legate de identitatea națională. Exista Rusia istorică a vechiului Țarat al Moscovei, care fusese foarte diferit de Occident, înainte ca Petru cel Mare să-l oblige să se conformeze normelor europene în secolul al XVIII-lea. În timpul vieții lui Tolstoi, vechea Rusie era încă însuflețită de tradițiile Bisericii, de obiceiurile negustorilor și ale multor boiernași de țară, precum și de cei 60 de milioane de țărani ai

imperiului, răspândiți în 500.000 de sate izolate în păduri și în stepă, al căror stil de viață a rămas aproape neschimbat vreme de secole. Pulsul acestei Rusii este cel care reverberează în scena dansului Natașei. Și cu siguranță nu era atât de fantezist ca Tolstoi să-și imagineze că exista ceva ce tânăra contesă avea în comun cu fiecare femeie sau bărbat din Rusia. Întrucât, după cum va încerca să demonstreze această carte, există un temperament rus, un set de cutume și credințe autohtone, ceva visceral, emoțional, instinctiv, transmis de la o generație la alta, care a contribuit la modelarea personalității și la închegarea comunității. Acest temperament greu de definit s-a dovedit mai trainic și cu mai multă însemnătate decât orice stat rus: i-a oferit poporului rus spiritul necesar pentru a supraviețui celor mai sumbre momente din istoria sa și i-a unit pe cei care au fugit din Rusia Sovietică după 1917. Nu îmi propun să neg această conștiință națională, ci mai curând să sugerez că înțelegerea ei era învăluită în mit. Silite să devină europene, clasele educate se înstrăinaseră atât de mult de vechea Rusie și uitaseră de atâta vreme să vorbească și să se comporte rusește, încât, pe vremea lui Tolstoi, când se străduiau din răsputeri să se redefinească drept „ruși”, au fost nevoite să reinventeze acea națiune prin intermediul miturilor istorice și artistice. Și-au redescoperit propria „rusitate” prin literatură și artă, la fel cum Natașa și-a găsit „rusitatea” prin ritualurile dansului. Prin urmare, scopul acestei cărți nu este simpla demontare a acestor mituri. Ea își propune mai curând să exploreze și să explice puterea extraordinară pe care au avut-o aceste mituri în modelarea conștiinței naționale ruși.

Toate mișcările culturale majore din secolul al XIX-lea au fost organizate în jurul acestor imagini fictive ale națiunii ruse: slavofilii, cu mitul lor însoțitor al „sufletului rus”, al unui creștinism natural în rândul țărănimii, și cultul Moscovei ca depozitară a unui stil de viață cu adevărat „rusesc” pe care îl idealizau și încercau să-l promoveze ca alternativă la cultura europeană adoptată de elitele educate începând cu secolul al XVIII-lea; occidentaliștii, cu cultul lor rival al Sankt-Petersburgului, acea „fereastră către Vest”, cu ansamblurile sale clasice construite pe mlaștinile smulse mării – un simbol al ambiției lor iluministe progresiste de a reintegra Rusia într-o rețea europeană; narodnicii, care se apropiau de Tolstoi prin faptul că vedeau în țăran un socialist ale cărui instituții rurale ar constitui un model pentru noua societate; și sciții, care considerau Rusia o cultură „fundamentală” din stepa asiatică ce avea să înlăture, în revoluția ce urma, povara lipsită de vlagă a civilizației europene și să creeze o nouă cultură în care omul era una cu natura, iar arta era una cu viața. Aceste mituri nu erau simple „constructe” ale unei identități naționale. Ele jucau un rol esențial în modelarea ideilor și loialităților politicii Rusiei, precum și în dezvoltarea noțiunii de eu, de la cele mai elevate forme de identitate personală și națională la cele mai banale chestiuni legate de vestimentație sau hrană ori la tipul de limbaj folosit. Slavofilii ilustrează această idee. Modul cum vedeau în „Rusia” o familie patriarhală cu principii creștine locale a fost nucleul organizator al unei noi comunități politice în deceniile de la mijlocul secolului al XIX-lea, ai cărei membri proveneau din vechea nobilime provincială, din rândul intelectualității și al negustorilor din Moscova, din rândul preoțimii și al anumitor

sectoare ale birocrației de stat. Noțiunea mitică de națiune rusă care a adus laolaltă aceste grupuri a avut un impact de durată asupra imaginației politice. Ca mișcare politică, a influențat poziția guvernului în ceea ce privește comerțul liber și politica externă, precum și atitudinile nobilimii față de stat și țărănime. Ca mișcare culturală de amploare, slavofilii au adoptat un anumit stil de discurs și o anumită vestimentație, coduri distincte de interacțiune socială și comportament, un anume stil de arhitectură și design interior, propria abordare în ceea ce privește literatura și arta. Asta însemna doar papuci din bast și haine țesute în casă, supă de varză și *kvas*, case populare din lemn și biserici viu colorate cu cupole sub formă de ceapă.

În imaginația occidentală, aceste forme culturale au fost percepute adesea ca fiind „autentic rusești". Totuși, și această percepție este un mit: mitul Rusiei exotice. Această imagine a fost exportată pentru prima oară de Baletele Ruse, cu propriile versiuni exotizate ale dansului Natașei, și modelată ulterior de scriitori străini precum Rilke, Thomas Mann și Virginia Woolf, care îl considerau pe Dostoievski cel mai mare romancier și care au colportat propriile versiuni ale „sufletului rus". Dacă există un mit care trebuie demontat, e această imagine a Rusiei ca tărâm exotic și diferit. Rușii se plâng de multă vreme că publicul occidental nu le înțelege cultura, că vesticii văd Rusia de departe și că nu vor să-i cunoască subtilitățile lăuntrice, așa cum fac cu propria lor cultură. Deși plângerea e cauzată parțial de resentimente și mândrie națională rănită, ea nu este nejustificată. Noi, occidentalii, suntem înclinați să reunim artiștii, scriitorii și compozitorii Rusiei în ghetoul cultural al unei „școli

naționale” și să-i judecăm nu ca indivizi, ci prin măsura în care se conformează acestui stereotip. Ne așteptăm ca rușii să fie „ruși” – ca arta lor să se distingă ușor grație motivelor populare, cupolelor sub formă de ceapă, sunetelor clopotelor și să fie plină de „suflet rusesc”. Nimic nu a stânjenit în mai mare măsură înțelegerea corectă a Rusiei și a locului său central în cultura europeană între 1812 și 1917. Marile figuri culturale ale tradiției ruse (Karamzin, Pușkin, Glinka, Gogol, Tolstoi, Turgheniev, Dostoievski, Cehov, Repin, Ceaikovski și Rimski-Korsakov, Diaghilev, Stravinski, Prokofiev, Șostakovici, Chagall și Kandinsky, Mandelștam, Ahmatova, Nabokov, Pasternak, Meierhold și Eisenstein) nu erau pur și simplu „ruși”, erau și europeni, iar cele două identități se întrepătrundeau și erau dependente una de cealaltă în mai multe feluri. Oricât de mult ar fi încercat, unor astfel de ruși le era imposibil să-și suprime orice parte a identității lor.

Pentru rușii europeni existau două tipuri foarte diferite de comportament personal. În saloanele și sălile de bal din Sankt-Petersburg, la curte sau la teatru, erau foarte „*comme il faut*”: își etalau manierele europene aproape la fel ca actorii pe o scenă publică. Totuși, pe un alt plan, probabil inconștient, și în sferele mai puțin formale ale vieții private prevalau tiparele comportamentale rusești native. Vizita Natașei acasă la „Unchiul” ei dezvăluie o astfel de schimbare: modul în care trebuie să se comporte acasă, la palatul Rostov, sau la bal, unde îi este prezentată împăratului, este cu totul diferit de cel de pe scena rurală, unde firea sa expresivă are frâu liber. În mod evident, în dansul ei se manifestă bucuria gregară prilejuită de un context social extrem de relaxat. Același sentiment de relaxare, de apropiere de adevăratul eu într-un

mediu rusesc, era împărtășit de numeroși ruși din clasa Natașei, inclusiv, se pare, de propriul ei „Unchi”. Casa de la țară sau *dacea* și distracțiile simple de acolo – vânătoarea în pădure, frecventarea băii publice sau ceea ce Nabokov numea „jocul tipic rusesc *hodit’ po gribî* (la cules de ciuperci)”[6] – însemnau mai mult decât recuperarea unei idile rurale: erau o expresie a identității ruse. Interpretarea acestor obiceiuri este unul dintre obiectivele cărții de față. Folosindu-se de artă și ficțiune, jurnale și scrisori, memorii și literatură prescriptivă, ea își propune să surprindă structurile identității naționale ruse. „Identitate” este un termen la modă în ultima vreme. Dar nu înseamnă mare lucru dacă nu putem arăta cum se manifestă în comportament și în interacțiunea socială. O cultură este alcătuită nu numai din opere de artă sau discursuri literare, ci și din coduri nescrise, semne și simboluri, ritualuri și gesturi și atitudini comune care fixează înțelesul public al acestor lucrări și organizează viața interioară a unei societăți. Drept urmare, cititorul va constata că anumite opere literare, precum *Război și pace*, se întrepătrund cu episoade din viața de zi cu zi (copilărie, căsnicie, viață religioasă, reacții la peisaj, obiceiuri alimentare, atitudini în fața morții) în care se pot discerne contururile acestei conștiințe naționale. Acestea sunt episoadele în care am putea găsi, în viață, firele nevăzute ale unei sensibilități ruse comune, precum cea închipuită de Tolstoi în celebra scenă a dansului.

Se cuvine să spunem câteva cuvinte despre structura cărții. Este o interpretare a unei culturi, nu o istorie comprehensivă; de aceea, îi previn pe cititori că e posibil ca unele figuri culturale importante să fie prezentate mai succint. Abordarea

mea este tematică. Fiecare capitol explorează un aspect diferit al identității culturale ruse. Capitolele avansează de la secolul al XVIII-lea la secolul XX, dar regulile cronologiei stricte sunt încălcate în favoarea coerenței tematice. Există două momente scurte (secțiunile de final ale capitolelor 3 și 4) în care bariera anului 1917 este depășită. La fel ca în celelalte câteva ocazii în care anumite intervale istorice, evenimente politice sau instituții culturale nu sunt tratate cronologic, le-am oferit câteva explicații cititorilor care nu cunosc în amănunt istoria Rusiei. (Cei care au nevoie de mai multe informații pot consulta „Tabelul cronologic”.) Povestea mea se încheie în epoca Brejnev. Tradiția culturală pe care o schițează a ajuns atunci la capătul unui ciclu natural, iar ceea ce a urmat ar putea fi foarte bine începutul unei noi etape. La sfârșit veți găsi teme și variațiuni ce reapar pe tot parcursul cărții, laitmotive și genealogii precum istoria culturală a Sankt-Petersburgului, descrierile celor două mari dinastii de nobili, Volkonski și Șeremetev. Cititorul va înțelege sensul acestor alternanțe abia la sfârșit.

1

Benjamin Paterssen, Vue de la grande parade au Palais de L'Empereur Alexandre 1er à St Petersburg, *cca 1803*

1

Într-o dimineață cețoasă din primăvara anului 1703, doisprezece călăreți ruși au traversat zona mlăștinoasă mohorâtă și stearpă unde râul Neva se varsă în Marea Baltică. Căutau un loc unde să construiască un fort împotriva suedezilor, pe atunci aflați în război cu Rusia și stăpâni ai acestor mlaștini abandonate de mult. Râul lat și șerpuit ce curgea spre mare era plin de speranțe și promisiuni pentru țarul unei Rusii înconjurate de uscat, aflat în fruntea trupelor sale de recunoaștere. Când s-au apropiat de coastă, țarul a descălecat. A tăiat cu baioneta două fâșii de turbă și le-a așezat în cruce pe solul mlăștinos. Apoi Petru a spus: „Aici va fi un oraș”[1].

Nu multe locuri ar fi putut fi mai puțin potrivite pentru metropola celui mai mare stat din Europa. Rețeaua de insulițe din delta mlăștinoasă a Nevei era năpădită de copaci. Învăluit de o ceață deasă datorată zăpezii care se topea primăvara și bătut de vânturi care făceau adesea ca apele să invadeze uscatul, nu era un loc pentru o așezare omenească, încât până și puținii pescari care se aventurau acolo vara nu rămâneau prea multă vreme. Singurii săi rezidenți erau lupii și urșii[2]. Cu o mie de ani în urmă, zona se afla sub ape. Exista un canal de la Marea Baltică la Lacul Ladoga, cu insule unde astăzi se

găsesc înălțimile Pulkovo și Pargolovo. Chiar și în timpul țarinei Ecaterina cea Mare, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, Țarskoe Selo, unde și-a construit Palatul de Vară pe dealurile din Pulkovo, era cunoscut încă de localnici drept Sarskoe Selo. Denumirea provenea din cuvântul finlandez *saari*, „insulă”.

Când soldații lui Petru au săpat în pământ, au găsit apă la o adâncime de circa un metru. Insula nordică, unde uscatul era puțin mai înalt, era singurul loc unde se puteau așeza temelii solide. În patru luni de activitate intensă, în care cel puțin jumătate din forța de muncă a murit, 20.000 de recruți au construit Fortăreața Petru și Pavel, săpând cu mâinile goale, târând bușteni și pietre sau cărându-le cu spatele și mutând pământul în pulpanele hainelor[3]. Scara și ritmul construcției erau impresionante. În decurs de câțiva ani estuarul a devenit un șantier febril și, odată ce Rusia a obținut controlul asupra coastei grație victoriilor în fața Suediei din 1709-1710, orașul a început să capete formă de la o zi la alta. Un sfert de milion de șerbi și soldați tocmai din Caucaz și din Siberia au muncit necontenit să defrișeze păduri, să sape canale, să construiască drumuri și să ridice palate[4]. Tâmplarii și zidarii (cărora li se interzisese prin decret să lucreze altundeva) au invadat noua capitală. Cărăușii, spărgătorii de gheață, cei care transportau materiale cu săniile, barcagiii și muncitorii au venit căutând de muncă, dormind în cocioabele din lemn care se înmulțeau pe fiecare loc gol. La început, totul s-a făcut de mântuială, cu unelte manuale primitive: topoarele predominau în detrimentul ferăstraielor, iar din trunchiuri de copac cu tot cu scoarță se făceau căruțuri simple cu roți minuscule din lemn de mesteacăn. Cererea de materiale din piatră era atât de mare, încât fiecare vas și vehicul care soseau în oraș erau

obligate să aducă o anumită cantitate de piatră. Însă curând au apărut industrii noi, ce fabricau cărămizi, sticlă, mică și prelată, în vreme ce șantierele navale sporeau în mod constant traficul deja aglomerat pe canalele navigabile ale orașului, cu corăbii și barje încărcate cu piatră, și milioane de bușteni erau transportați pe râu an de an.

Aidoma orașului fermecat dintr-un basm rusesc, Sankt-Petersburgul s-a dezvoltat atât de repede și totul în oraș era atât de strălucitor și de nou, încât a devenit curând un loc învăluit în mit. Când Petru a declarat: „Aici va fi un oraș”, cuvintele sale au reluat porunca divină: „Să se facă lumină!”. Iar când a rostit aceste cuvinte, spune legenda, un vultur a coborât în zbor pe deasupra capului său și s-a așezat în vârful a doi mesteceni ale căror crengi se împleteau, formând o arcadă. Panegiriștii din secolul al XVIII-lea l-au ridicat pe Petru la statutul de zeu: era Titan, Neptun și Marte laolaltă. Comparau „Petropolisul” cu Roma antică. Era o legătură pe care o făcuse și Petru adoptând titlul de „Imperator” și gravându-și propria imagine pe noua monedă de o rublă, cu o cunună de lauri și armură, după modelul lui Cezar. Celebrele versuri de început ale poemului epic al lui Pușkin *Călărețul de aramă* (1833) (pe care fiecare elev rus îl știe pe de rost) au cristalizat mitul creării Petersburgului de către un om providențial:

> Pe țărmul apelor deșarte,
> El, plin de gânduri mari stătea
> Privind în zări, privind departe…[5]

Grație versurilor lui Pușkin, legenda a intrat în folclor. Orașul care a primit numele sfântului protector al lui Petru, nume care a fost schimbat de trei ori de atunci din rațiuni politice, este și astăzi numit simplu „Peter” de către locuitorii săi[*1].

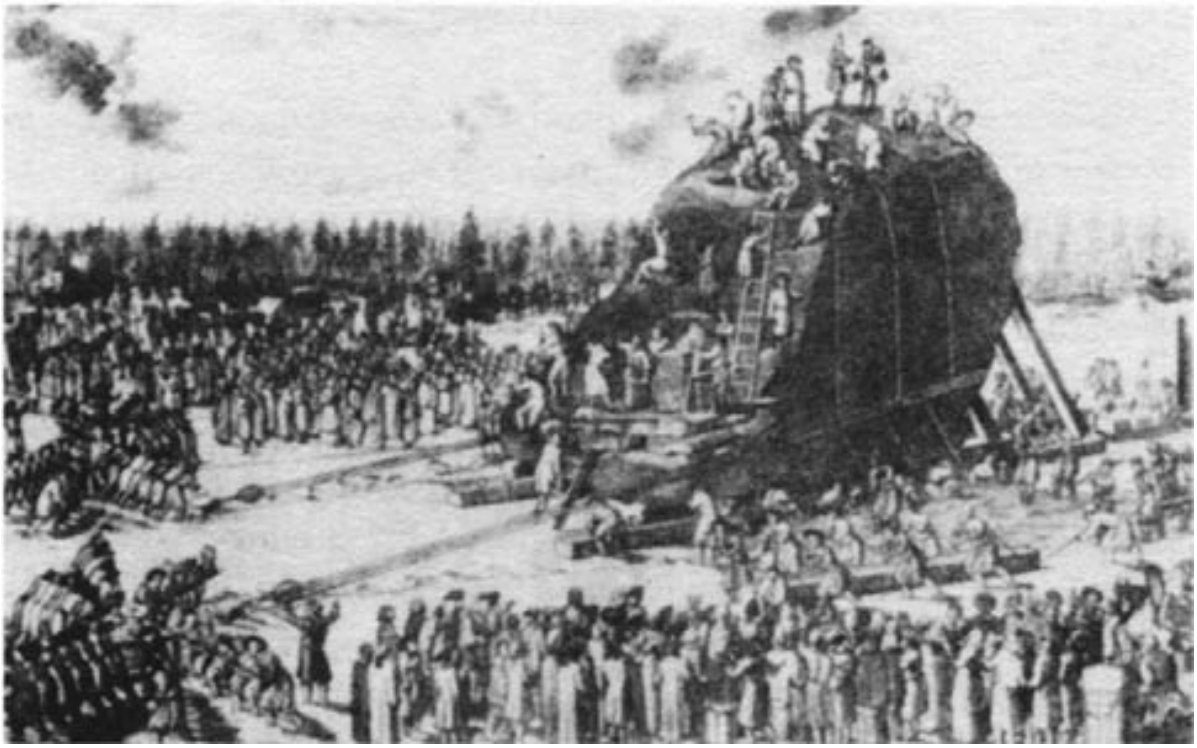
În imaginația populară, apariția miraculoasă a orașului din mare i-a conferit un statut legendar de la bun început. Rușii spuneau că Petru își construise orașul în cer, iar apoi l-a coborât pe pământ, ca pe un model uriaș. Era singura modalitate prin care puteau explica întemeierea unui oraș construit pe nisip. Ideea unei capitale fără fundații în sol a constituit baza mitului Sankt-Petersburgului care a inspirat atât de multe opere de artă și literare rusești. În această mitologie, Sankt-Petersburgul era un oraș ireal, un tărâm supranatural de închipuiri și năluci, un ținut bizar al apocalipsei. Găzduia figurile singuratice și bântuite care populează *Povestirile din Petersburg* (1835) ale lui Gogol; fanteziștii și ucigașii de felul lui Raskolnikov din romanul lui Dostoievski *Crimă și pedeapsă* (1866). Viziunea unui potop atotdistrugător a devenit o temă constantă în poveștile apocaliptice ale orașului, de la *Călărețul de aramă* al lui Pușkin la *Petersburgul* lui Belîi (1913-1914). Dar acea profeție se baza pe fapte, căci orașul fusese construit deasupra solului. Fuseseră turnate cantități enorme de pietriș pentru a ridica străzile deasupra nivelului apei. Din pricina inundațiilor frecvente din primii ani, a fost nevoie de reparații și consolidări care le-au ridicat și mai mult. În 1754, când au început lucrările la actualul Palat de Iarnă, al patrulea din acel loc, solul în care au fost turnate fundațiile era la o înălțime cu trei metri mai mare decât cu cincizeci de ani mai devreme.

Oraș construit pe apă cu piatră importată, Petersburgul sfida legile firii. Granitul celebru de pe malurile râului provenea din Finlanda și Karelia; marmura palatelor sale era din Italia, din Urali și din Orientul Mijlociu; din Suedia s-au adus gabro și porfir; de la Lacul Onega, dolerit și ardezie; gresie din Polonia și Germania; travertin din Italia; și țiglă din Țările de Jos și Lübeck. Doar calcarul a fost exploatat local[6]. Transportarea acestor cantități uriașe de piatră a fost depășită doar de construcția piramidelor. Bucata enormă de granit pentru piedestalul statuii ecvestre a lui Petru cel Mare realizate de Falconet era înaltă de doisprezece metri și avea o circumferință de aproape treizeci de metri. Întrucât cântărea aproximativ 660.000 de kilograme, a fost nevoie de o mie de oameni și de mai bine de optsprezece luni pentru a fi transportată, mai întâi cu o serie de trolii și apoi cu o barjă special construită, pe o distanță de treisprezece kilometri, din poiana unde fusese găsită până în capitală[7]. *Călărețul de aramă* al lui Pușkin a transformat monumentul inert într-o emblemă a destinului Rusiei. Cele treizeci și șase de coloane imense din granit ale Catedralei Sfântul Isaac au fost scoase din pământ cu barosul și cu dalta și apoi cărate cu mâna, pe o distanță de mai bine de treizeci de kilometri, până la barjele din Golful Finic, de unde au fost trimise la Sankt-Petersburg și montate cu ajutorul unor macarale uriașe din lemn[8]. Cele mai grele bucăți de stâncă au fost duse în golf în timpul iernii, când zăpada ușura deplasarea lor, deși asta însemna că trebuiau să aștepte dezghețul din primăvară ca să poată fi transportate în capitală. Dar chiar și atunci era nevoie de o armată de câteva mii de oameni cu sănii trase de câte 200 de cai[9].

Petersburgul nu a crescut la fel ca alte orașe. Nici comerțul și nici geopolitica nu-i pot explica dezvoltarea. A fost construit mai curând ca o operă de artă. După cum spunea scriitoarea franceză Madame de Staël în cursul vizitei sale în oraș din 1812, „aici totul a fost creat pentru percepția vizuală”. Uneori părea că orașul e organizat ca o uriașă *mise-en-scène* – clădirile și locuitorii săi servind drept recuzită teatrală. Europenii care vizitau Sankt-Petersburgul, obișnuiți cu acel *mélange* de stiluri arhitectonice din propriile orașe, erau îndeosebi frapați de frumusețea stranie și nefirească a ansamblurilor lui, pe care le vedeau adesea ca pe niște elemente de decor teatral. „Am fost uimit la fiecare pas de combinația de arhitectură și decor de scenă”, scria marchizul de Custine, autor al mai multor cărți de călătorie, în anii 1830. „Petru cel Mare și urmașii săi își priveau capitala ca pe un teatru.”[10] Într-un fel, Sankt-Petersburgul era doar o versiune mai impozantă a producției de mai târziu, „satele lui Potemkin”: structuri clasice din carton ridicate peste noapte de-a lungul Niprului pentru a o încânta pe Ecaterina cea Mare atunci când naviga pe lângă ele.

Petersburgul a fost proiectat ca o compoziție de elemente naturale – apă, piatră și cer. Această concepție s-a reflectat în panoramele orașului din secolul al XVIII-lea, care s-au străduit să evidențieze armonia artistică a tuturor acestor elemente[11]. Dat fiind că iubise dintotdeauna marea, Petru a fost atras de râul Neva, întins și repede, și de cerul liber ca fundal pentru tabloul său. Amsterdamul (pe care îl vizitase) și Veneția (pe care o cunoștea doar din cărți și din tablouri) au fost primele surse de inspirație pentru dispunerea canalelor și cheiurilor presărate cu palate. Dar Petru era eclectic în gusturile sale

arhitectonice și a împrumutat ce i-a plăcut de la capitalele Europei. Stilul baroc clasic auster al bisericilor din Petersburg, care le diferența de cupolele sub formă de ceapă, viu colorate ale Moscovei, era un amestec între Catedrala Saint Paul din Londra, San Pietro din Roma și bisericile cu o singură turlă din Riga, în Letonia de azi. Din călătoriile sale în Europa anilor 1690 Petru a adus arhitecți și ingineri, meșteșugari și artiști, designeri de mobilă și peisagiști[*2]. Scoțieni, germani, francezi, italieni – cu toții s-au stabilit în număr mare la Sankt-Petersburg în secolul al XVIII-lea. Nici o cheltuială nu era prea mare pentru „paradisul” lui Petru. Chiar și în toiul războiului cu Suedia din anii 1710 el a analizat în permanență detaliile planurilor. Pentru ca Grădinile de Vară să fie „mai frumoase decât Versaillesul”, a comandat bujori și plante citrice din Persia, pești ornamentali din Orientul Mijlociu, ba chiar și păsări cântătoare din India, deși puține au supraviețuit gerului rusesc[12]. Petru a emis decrete ca palatele să aibă fațade regulate, în conformitate cu proiectele aprobate de el, acoperișuri uniforme și balustrade prestabilite din fier la balcoanele și zidurile de pe „partea cu cheiurile”. Pentru a înfrumuseța orașul, Petru i-a reconstruit până și abatorul în stil rococo[13].



1. *Transportarea uriașei bucăți de granit pentru piedestalul* Călărețului de aramă.
Gravură după un desen de A.P. Davîdov, 1782

„Domnește în această capitală un fel de arhitectură nelegitimă, mârșavă”, scria contele Algarotti la jumătatea secolului al XVIII-lea. „Fură de la italieni, de la francezi și de la olandezi.”[14] Până în secolul al XIX-lea, Petersburgul era din ce în ce mai des văzut ca o copie artificială a stilului occidental. Aleksandr Herzen, scriitorul și filosoful din secolul al XIX-lea, spunea că Petersburgul „diferă de toate celelalte orașe europene prin faptul că e la fel ca toate”[15]. Cu toate acestea, în ciuda împrumuturilor sale evidente, orașul avea propriul caracter distinctiv, un produs al așezării sale într-un loc

deschis, între mare și cer, al grandorii proporțiilor și al unității ansamblurilor sale arhitectonice, care confereau orașului o armonie artistică unică. Artistul Alexandre Benois, o figură influentă din cercul lui Diaghilev care a făcut un cult pentru Sankt-Petersburgul secolului al XVIII-lea, a surprins această concepție a armoniei. „Dacă e frumos", scria el în 1902, „e frumos în ansamblu sau mai curând pe porțiuni mari"[16]. În vreme ce orașele europene mai vechi fuseseră construite de-a lungul mai multor secole, fiind, în cel mai bun caz, colecții de clădiri frumoase în diverse stiluri, Petersburgul a fost construit în cincizeci de ani, pe baza unui set unitar de principii. În plus, aceste principii nu s-au bucurat nicăieri altundeva de atât de mult spațiu. Arhitecții din Amsterdam și Roma aveau foarte puțin loc la dispoziție unde să-și ridice clădirile. Dar la Petersburg și-au putut extinde idealurile clasice. Linia dreaptă și pătratul au putut respira în panorame vaste. Dat fiind că apa era pretutindeni, arhitecții au putut construi palate oriunde, folosindu-se de reflexiile lor în râuri și canale pentru a le echilibra proporțiile, producând un efect fără îndoială frumos și grandios. Apa mai atenua stilul baroc masiv și crea senzația că edificiile de pe malurile ei se mișcă. Palatul de Iarnă este cel mai bun exemplu. În ciuda dimensiunilor sale uimitoare (1.050 de încăperi, 1.886 de uși, 1.945 de ferestre, 117 rânduri de scări), pare că plutește pe cheiul râului; ritmul sincopat al coloanelor albe de-a lungul fațadei sale albastre dă o senzație de mișcare, întrucât reflectă cursul Nevei.

Cheia acestei unități arhitectonice a fost planificarea orașului ca o serie de ansambluri legate printr-o rețea armonioasă de bulevarde și piețe, canale și parcuri, plasate pe

fundalul râului și al cerului. Primul plan adevărat datează de la stabilirea unei Comisii pentru Dezvoltarea Sistematică a Sankt-Petersburgului în 1737, la doisprezece ani după moartea lui Petru. La baza lui stătea ideea că orașul avea să aibă în centru Amiralitatea și să se extindă de acolo în trei direcții, la fel cum luase naștere Roma pornind din Piazza del Popolo. Turla aurie a Amiralității a devenit astfel centrul simbolic și topografic al orașului, vizibilă din capătul celor trei mari bulevarde (Nevski, Gorohovaia și Voznesenski) care converg spre ea. Din anii 1760, odată cu stabilirea unei Comisii pentru Construcția Clădirilor din Sankt-Petersburg, planificarea orașului ca o serie de ansambluri a devenit mai pronunțată. Au fost impuse reguli stricte cu privire la utilizarea pietrei și la crearea unor fațade uniforme pentru palatele construite pe modernul Nevski Prospekt, reguli care au susținut concepția artistică a bulevardului ca linie dreaptă continuă care se întinde cât vezi cu ochii. Aceasta s-a reflectat în panoramele armonioase ale artistului M.I. Mahaev comandate de împărăteasa Elisabeta pentru a marca cea de-a cincizecea aniversare a întemeierii orașului în 1753. Însă armonia vizuală nu era singurul scop al acestei organizări: planificarea zonală a capitalei era și o formă de rânduire socială. Zonele rezidențiale aristocratice din jurul Palatului de Iarnă și al Grădinilor de Vară erau demarcate clar, printr-o serie de canale și bulevarde, de zona funcționarilor și comercianților din apropiere de Piața Sennaia (Petersburgul lui Dostoievski) sau de suburbiile și mai îndepărtate ale muncitorilor. Podurile peste Neva, după cum știu cei care au văzut filmul lui Eisenstein *Octombrie* (1928), puteau fi ridicate pentru a împiedica accesul muncitorilor în zonele centrale.

Sankt-Petersburgul era mai mult decât un oraș. Era un proiect vast, aproape utopic, de inginerie culturală în vederea transformării rusului într-un om european. În *Însemnări din subterană* (1864), Dostoievski îl numea „cel mai abstract și premeditat oraș de pe globul pământesc”[17]. Fiecare aspect al culturii lui Petru era o negare a Moscovei „medievale” (din secolul al XVII-lea). Potrivit concepției lui Petru, să devii cetățean al Petersburgului însemna să lași în urmă obiceiurile „întunecate” și „înapoiate” ale trecutului rus la Moscova și să pășești, ca rus european, în lumea occidentală modernă a progresului și iluminismului.

Țaratul Moscovei era o civilizație religioasă. Își avea rădăcinile în tradițiile spirituale ale Bisericii Răsăritene, cristalizate în timpul Imperiului Bizantin. În unele privințe semăna cu cultura medievală a Europei Centrale, cu care se înrudea prin religie, limbă, cutume și multe altele. Dar din punct de vedere istoric și cultural rămânea izolat de Europa. Teritoriile sale vestice nu erau decât o fărâmă din continentul european: regiunea baltică a fost ocupată de Imperiul Rus abia în anii 1720, iar vestul Ucrainei și cea mai mare parte din Polonia abia la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Spre deosebire de Europa Centrală, Țaratul Moscovei era puțin expus influenței Renașterii sau a Reformei. Nu a participat la descoperirile maritime sau la revoluțiile științifice de la începutul epocii moderne. Nu avea orașe mari în sens european, curți princiare sau episcopale care să patroneze artele, nu avea târgoveți sau o burghezie adevărată și nici universități sau școli publice în afara academiilor mănăstirești.

Dominația Bisericii a stânjenit dezvoltarea în Țaratul Moscovei a formelor artistice laice care se conturaseră în Europa odată cu Renașterea. În schimb, în centrul vieții religioase a Țaratului Moscovit se afla icoana. Era deopotrivă un artefact al ritualului zilnic și o operă de artă. Icoane se găseau pretutindeni – nu numai în case și în biserici, ci și în magazine, birouri sau în altarele de la marginea drumului. Nu exista aproape nimic care să asocieze icoana cu tradiția europeană a picturii laice care-și avea originile în Renaștere. E adevărat, la sfârșitul secolului al XVII-lea pictorii ruși de icoane, precum Simon Ușakov, începuseră să abandoneze stilul bizantin auster al picturii medievale de icoane în favoarea tehnicilor clasice și a senzualității stilului baroc occidental. Cu toate acestea, vizitatorii din Europa erau invariabil șocați de primitivismul artelor vizuale ale Rusiei. „Terne și urâte", observa Samuel Collins, medic englez la curtea rusă, referindu-se la icoanele de la Kremlin din anii 1660; „dacă le-ați vedea imaginile, ați spune că sunt turtă dulce poleită"[18]. Primele portrete laice (*parsunî*) datează din anii 1650. Totuși, încă păstrează stilul șters al icoanelor. Țarul Aleksei, care a domnit între anii 1645 și 1676, este primul conducător rus pentru care avem ceva ce aduce cât de cât cu un portret de încredere. Alte tipuri de pictură (natură moartă, peisaj, alegorie, de gen) au lipsit cu desăvârșire din repertoriul rus până în vremea lui Petru cel Mare – sau chiar mai târziu.

Și dezvoltarea altor forme artistice laice a fost stânjenită de Biserica Rusă. Muzica instrumentală (spre deosebire de cântările religioase) era considerată un păcat și era persecutată fără milă de autoritățile ecleziastice. Cu toate acestea, exista o bogată tradiție populară a menestrelilor și

muzicienilor, sau *skomorohi* (ilustrată în *Petrușka* de Stravinski), care hoinăreau prin sate cu tamburine și *gusli* (un tip de țiteră), evitând trimișii Bisericii. Și literatura era înăbușită de Biserica omniprezentă. Nu existau buletine de știri tipărite sau jurnale, piese de teatru sau poezii tipărite, dar exista o industrie înfloritoare a poveștilor și poemelor populare publicate sub forma unor imprimate ilustrate (*lubki*), deoarece tehnicile ieftine de tipărire au devenit disponibile spre sfârșitul secolului al XVII-lea. Până în 1682, când a urcat Petru pe tron, doar trei cărți nonreligioase fuseseră publicate de tipografia Moscovei de la înființarea sa în anii 1560[19].

Petru ura Țaratul Moscovit. Îi disprețuia cultura arhaică și vederile înguste, teama superstițioasă și resentimentele față de Occident. Vânătorile de vrăjitoare erau des întâlnite, iar ereticii străini erau arși în public în Piața Roșie – ultimul, un protestant, în 1689, când Petru avea 17 ani. În tinerețe, Petru a stat multă vreme în suburbia specială „germană” unde, sub presiunea Bisericii, erau siliți să trăiască străinii din Moscova. Purta haine occidentale, își rădea barba și, spre deosebire de ortodocși, consuma carne în timpul postului. Tânărul țar a străbătut Europa de Nord ca să învețe el însuși noile tehnologii de care urma să aibă nevoie Rusia pentru a se lansa ca putere militară continentală. În Olanda a fost constructor naval. La Londra a vizitat observatorul, arsenalul, Monetăria Regală și Royal Society. La Königsberg a studiat artileria. A adunat din călătoriile sale ceea ce îi trebuia ca să transforme Rusia într-un stat european modern: o marină după modelul celei olandeze și celei engleze; școli militare care le imitau pe cea suedeză și pe cea prusacă; sisteme juridice împrumutate

de la germani; și un Tabel al Rangurilor (serviciul civil) adaptat de la danezi. A comandat scene de luptă și portrete pentru a face cunoscut prestigiul statului său; și a cumpărat sculpturi și picturi decorative pentru palatele sale europene din Petersburg.

În noua capitală totul era menit să-i determine pe ruși să adopte un stil de viață mai european. Petru le-a spus nobililor săi unde să trăiască, unde să-și construiască locuințele, cum să se deplaseze prin oraș, unde să stea în biserică, câți servitori să aibă, cum să mănânce la banchete, cum să se îmbrace și cum să se tundă, cum să se comporte la curte și cum să poarte conversații în societatea aleasă. În capitala lui militărească nimic nu era lăsat la voia întâmplării. Aceste norme obsesive făceau ca Sankt-Petersburgul să pară un loc ostil și opresiv. Aici își are rădăcinile mitul din secolul al XIX-lea al „orașului ireal" – străin și amenințător pentru stilul de viață rus – care avea să joace un rol central în literatura și arta rusă. „La Petersburg", scria Benois, „există același spirit roman, un spirit dur și categoric al ordinii, un spirit al vieții perfecte din punct de vedere formal, insuportabil pentru neglijența rusă generală, dar, fără îndoială, nu lipsit de farmec". Benois compara orașul cu un „sergent cu un băț" – avea „trăsăturile unei mașini" –, în vreme ce rușii erau ca o „bătrână neîngrijită"[20]. Imaginea din secolul al XIX-lea a orașului imperial era definită de disciplina sa strictă. De Custine observa că Petersburgul semăna mai curând cu „statul-major general al unei armate decât cu capitala unei națiuni"[21]. Iar Herzen spunea că uniformitatea lui îi amintea de o „cazarmă"[22]. Era un oraș de proporții supraomenești, un oraș guvernat mai curând de simetria abstractă a formelor sale

arhitectonice decât de viețile locuitorilor săi. Într-adevăr, scopul acestor forme era să-i înregimenteze pe ruși ca pe niște soldați.

Cu toate acestea, vechea Rusie se întrezărea încă în spatele acestei lumi care se voia europeană. Bătuți la cap de țar să construiască fațade clasice, mulți nobili își lăsau animalele să se plimbe în voie prin curțile palatelor lor din Petersburg, cum făceau și în curțile de la Moscova, astfel încât Petru a fost nevoit să emită numeroase decrete prin care să interzică plimbările vacilor și porcilor pe elegantele sale bulevarde europene[23]. Dar până și Nevski, cel mai european dintre bulevardele sale, a avut parte de un moment de cotitură „rusesc”. Conceput ca un „prospekt” formal, ce trebuia să unească în linie dreaptă Amiralitatea, la un capăt, și mănăstirea Aleksandr Nevski, la trei kilometri depărtare, a fost construit de echipe separate care au pornit din cele două capete. Însă nu au reușit să țină linia dreaptă, iar în 1715, când a fost terminat, în locul în care se întâlniseră cele două echipe exista un cot evident[24].

2

Palatul Șeremetev de pe râul Fontanka este un simbol legendar al tradiției Petersburgului. Locuitorii orașului îl numesc „Fontannîi Dom”. Poeta Anna Ahmatova, care a locuit cu intermitențe într-o anexă între 1926 și 1952, îl considera un spațiu interior prețios unde trăia alături de spiritele marilor

personalități artistice din trecut. Pușkin, Krîlov, Tiutcev și Jukovski – cu toții trecuseră pe acolo.

Nu am pretenții speciale
Cât privește această casă ilustră,
Dar aproape întreaga-mi viață
Am trăit sub acoperișul vestit
Al Fontannîi Dom... Săracă
Am venit și săracă voi pleca...[25]

Istoria palatului este o reflectare miniaturală a planului lui Petru de a aduce cultura occidentală pe pământ rusesc. A fost construit pe o parcelă de teren mlăștinos acordat de țar, în 1712, lui Boris Șeremetev, feldmareșalul armatei lui Petru în bătălia de la Poltava. La momentul respectiv terenul se afla la periferia Petersburgului, iar pădurile confereau palatului un aer rural. Petru le-a făcut mai multe asemenea daruri supușilor care s-au făcut remarcați. Li s-a cerut să construiască palate în stil european cu fațade regulate pe latura dinspre râul Fontanka, ca parte a planului țarului de a extinde Petersburgul. Legenda spune că terenul era viran în 1712. Dar Ahmatova credea că acolo fusese o fermă suedeză, deoarece descoperise stejari de dinaintea epocii lui Petru[26].

La începutul secolului al XVIII-lea familia Șeremetev era deja un clan cu tradiție, extrem de înstărit, cu relații strânse la curte. Rude îndepărtate cu Romanovii, membrii familiei Șeremetev fuseseră recompensați cu întinderi uriașe de pământ pentru loialitatea de care dăduseră dovadă în slujba casei conducătoare ca diplomați și comandanți militari. Boris Șeremetev a fost multă vreme aliatul lui Petru. În 1697 îl

însoțise pe țar în prima sa călătorie în Europa, unde a rămas în calitate de ambasador rus în Polonia, Italia și Austria. Veteran al războaielor împotriva suedezilor, în 1705 a devenit primul conte al Rusiei (*graf*) – titlu pe care Petru l-a importat din Europa ca parte a campaniei sale de a occidentaliza aristocrația rusă. Boris era ultimul dintre vechii *boieri*, înalta nobilime a Țaratului Moscovit ale cărei avuție și putere se datorau bunăvoinței țarului (aceștia aproape că au dispărut până la sfârșitul domniei lui Petru, fiind înlocuiți de cei proaspăt învestiți cu titluri nobiliare). Rusia nu avea o nobilime în sens occidental – o clasă independentă de moșieri care să poată contrabalansa puterea țarului. Începând cu secolul al XVI-lea, statul retrăsese drepturile cvasifeudale ale prinților locali și îi transformase pe toți nobilii (*dvoriane*) în supuși ai curții (*dvor*). Țaratul Moscovei era conceput ca un stat patrimonial, deținut de țar ca fieful său personal, iar nobilii erau definiți juridic drept „sclavii" țarului[*3]. Pentru serviciile sale, nobilul primea pământ și șerbi, dar nu ca proprietate alodială sau absolută, ca în Occident, și doar cu condiția să-l slujească pe țar. Cea mai mică suspiciune de necredință putea duce la retrogradare și la pierderea proprietăților.

Până în secolul al XVIII-lea Rusia nu avusese palate nobiliare. Majoritatea slujitorilor țarului trăiau în case din lemn, nu cu mult mai mari decât colibele țărănești, cu mobilă simplă și vase din argilă sau din lemn. Potrivit lui Adam Olearius, trimisul ducelui de Holstein la Moscova în anii 1630, puțini nobili ruși aveau saltele cu puf; în schimb, „dorm pe bănci acoperite cu perne, paie, rogojină sau haine; iarna dorm pe cuptoare plate… [întinși] împreună cu servitorii lor… cu

găinile și porcii”[27]. Nobilul își vizita rareori diversele proprietăți. Trimis dintr-un loc în altul în vastul imperiu al țarului, nu avea timp să se stabilească într-o singură localitate – și nici nu era tentat să facă asta. Își considera proprietățile doar o sursă de venit, care puteau fi vândute sau date rapid la schimb. Frumoasa moșie Iasnaia Poliana, de lângă Tula, de exemplu, a avut peste douăzeci de proprietari în secolul al XVII-lea și la începutul secolului al XVIII-lea. A fost pierdută la jocuri de cărți și la beții, vândută mai multor oameni în același timp, împrumutată și supusă trocului, ipotecată și reipotecată, până când, după ani de dispute juridice pentru tranșarea tuturor chestiunilor de proprietate, a fost cumpărată de familia Volkonski în anii 1760, iar în cele din urmă mama lui Tolstoi i-a lăsat-o romancierului[28]. Din pricina acestor schimbări permanente, nobilii nu prea investeau în pământ, nu exista o tendință generală de a crea domenii sau de a ridica palate și nimic din ceea ce se întâmpla în Europa de Vest încă din Evul Mediu: concentrarea graduală a unui domeniu familial într-o anumită zonă, cu transferul proprietății de la o generație la alta și consolidarea relațiilor în cadrul comunității.

2. *Costume moscovite din secolul al XVII-lea. Gravură, 1669*

În secolul al XVII-lea, progresul cultural al boierilor moscoviți era cu mult în urma celui al nobililor europeni. Olearius îi considera „printre barbarii… [cu] păreri rudimentare despre științele naturale și artele elevate”[29]. Dr. Collins se plângea că „nu știu să fiarbă mazărea și morcovii, ci, la fel ca porcii, le mănâncă cu tot cu coajă”[30]. Această înapoiere era parțial rezultatul ocupației mongole a Rusiei de prin 1230 până la jumătatea secolului al XV-lea. Tătarii își lăsaseră o amprentă profundă asupra cutumelor și

obiceiurilor boierilor. Vreme de mai bine de trei sute de ani, perioada Renașterii în Vest, Rusia a fost izolată de civilizația europeană. Țara de după perioada mongolă era mult mai orientată spre sine decât la începutul secolului al XIII-lea, când Rusia Kieveană, confederația laxă de principate ce constituia primul stat rus, avusese legături strânse cu Bizanțul. Vechile familii princiare erau subminate și mai supuse față de Țaratul Moscovei, a cărui putere economică și militară reprezenta cheia eliberării Rusiei de sub jugul hanilor mongoli. Nobilul rus din vremea Țaratului Moscovei (cca 1550-1700) nu era un senior care avea un domeniu în sens european. Era un slujitor al Coroanei. Cultura sa materială nu se distingea cu mult de cea a omului de rând. Se îmbrăca la fel ca negustorii, cu caftan semioriental și haină de blană. Își conducea familia, aidoma negustorului și țăranului, urmând cutumele patriarhale ale *Domostroi* – manualul din secolul al XVI-lea care îi instruia pe ruși cum să-și disciplineze gospodăriile cu Biblia și cu nuiaua. Moravurile nobilului rus erau proverbial de grobiene. Până și magnați precum Boris Șeremetev se puteau comporta uneori ca niște bădărani bețivi. În timpul călătoriei țarului Petru în Anglia, anturajul său a locuit la vila scriitorului John Evelyn de la Sayes Court, în Kent. Stricăciunile pe care le-au făcut în șederea lor de trei luni au fost atât de mari – peluze răscolite, draperii sfâșiate, mobilă distrusă și portrete de familie folosite de musafiri pentru a exersa trasul la țintă –, încât Evelyn a fost nevoit să prezinte curții ruse o factură enormă[31]. Majoritatea nobililor nu știau să citească și nici să facă adunări elementare[32]. Întrucât călătorea puțin și nu întâlnea mulți europeni, care erau nevoiți să se stabilească într-o suburbie specială a

Moscovei, nobilul privea cu neîncredere lucrurile noi sau străine. Viața lui era guvernată de ritualurile arhaice ale Bisericii – calendarul ei începând odată cu facerea imaginată a lumii (crearea lui Adam) în 5509 î.Hr.[*4].

Odată cu reformarea societății înfăptuită de Petru, nobilul a devenit agentul, iar palatul său a devenit arena familiarizării Rusiei cu stilul de viață european. Palatul său era mult mai mult decât o reședință nobiliară, iar moșia lui era mult mai mult decât un loc pentru distracții sau o entitate economică: a devenit centrul civilizației pentru regiunea unde se afla.

Petru a pus bazele statului absolutist (european) modern atunci când i-a transformat pe toți nobilii în supuși ai Coroanei. Vechea clasă a boierilor se bucurase de anumite drepturi și privilegii care decurgeau din faptul că deținea controlul asupra pământului și a șerbilor – existase un Sfat al Boierilor, sau Duma, care aproba decretele țarului, până când a fost înlocuit de Senat în 1711. Dar noua aristocrație a lui Petru se definea întru totul prin poziția sa în serviciul civil și militar, iar drepturile și privilegiile ei erau stabilite în consecință. Petru a instituit un Tabel al Rangurilor care îi ordona pe nobili după funcție (mai curând decât după origine) și care le permitea oamenilor de rând să primească statut de nobili pentru serviciul lor în slujba statului. Această ierarhie aproape militară a nobililor a avut un efect profund și de durată asupra stilului lor de viață. După cum știu cei care l-au citit pe Gogol, nobilul rus era obsedat de rang. Fiecare rang (și erau paisprezece în Tabelul lui Petru) avea propria uniformă. Trecerea de la pantaloni albi la pantaloni negri, de la o fundă roșie la una albastră, de la un șnur argintiu la unul auriu sau

simpla adăugare a unei trese erau evenimente rituale cu o semnificație uriașă în viața bine organizată a nobilului. Fiecare rang avea propriul titlu nobiliar și propria formulă de adresare: „Înaltă Excelență” pentru primele două ranguri; „Excelență” pentru cei de rangurile al treilea și al patrulea; și așa mai departe. Exista o etichetă strictă și elaborată care preciza felul în care nobilii de fiecare rang trebuiau să se adreseze celorlalte ranguri sau celor mai în vârstă sau mai tineri decât ei. Un nobil în vârstă care îi scria unui nobil mai tânăr își putea semna scrisoarea doar cu numele de familie; însă nobilul mai tânăr, atunci când îi răspundea, trebuia să adauge la numele de familie titlul și rangul, iar dacă nu proceda astfel, ofensa putea declanșa un adevărat scandal, ba chiar un duel[33]. De asemenea, eticheta mai cerea ca un nobil în serviciul civil să-și prezinte omagiile la casa unui superior civil cu ocazia onomasticilor și zilelor de naștere ale membrilor familiei acestuia, precum și a tuturor sărbătorilor religioase. La balurile și ceremoniile publice de la Sankt-Petersburg era considerată o eroare gravă dacă un tânăr era așezat în vreme ce bărbații mai în vârstă stăteau în picioare. De aceea, la teatru, ofițerii de rang mai mic stăteau în picioare în culise, în caz că un ofițer superior intra în timpul spectacolului. Toți ofițerii trebuiau să fie la datorie la orice oră. G.A. Rimski-Korsakov (un strămoș îndepărtat al compozitorului) a fost dat afară din Gărzi în 1810 deoarece și-a descheiat nasturele de sus al uniformei la dineul de după un bal[34]. Rangul aducea cu sine și privilegii materiale considerabile. Caii de la oficiile poștale erau alocați strict în conformitate cu statutul călătorilor. La banchete, mâncarea le era servită mai întâi oaspeților de rang înalt, așezați împreună

cu gazdele în capul mesei sub forma literei rusești P (П), urmați de rangurile inferioare la celălalt capăt. Dacă cei din capul mesei voiau porții suplimentare, ceilalți nu mai erau serviți deloc. Prințul Potemkin a invitat odată un nobil de rang inferior la un banchet la palatul său, unde oaspetele a fost așezat la capătul din fund al mesei. După banchet l-a întrebat dacă îi plăcuse masa. „Foarte mult, Excelență", a răspuns oaspetele. „Am văzut totul."[35]

Clanul Șeremetev a urcat foarte rapid în vârful acestei noi ierarhii sociale. Când Boris Șeremetev a murit în 1719, țarul i-a spus văduvei acestuia că va fi „precum un tată" pentru copiii lui. Piotr Șeremetev, singurul fiu care i-a supraviețuit, a fost crescut la curte, unde a devenit unul dintre puținii tovarăși aleși ai moștenitorului tronului (Petru al II-lea)[36]. După o carieră în cadrul Gărzilor în adolescență, Șeremetev a devenit șambelanul împărătesei Ana și apoi al împărătesei Elisabeta. În timpul țarinei Ecaterina cea Mare a devenit senator și a fost primul Mareșal ales al Nobilimii. Spre deosebire de alți favoriți ai curții, care au urcat și au coborât pe scara ierahică odată cu schimbarea suveranului, Șeremetev a rămas în funcție vreme de șase domnii consecutive. Legăturile sale de familie, protecția de care se bucura din partea influentului curtean prințul Trubețkoi și relațiile sale cu consilierul diplomatic al Ecaterinei, contele Nikita Panin, l-au ferit să cadă victimă capriciilor oricărui suveran. A fost unul dintre primii nobili ai Rusiei independenți în sens european.

Averea fantastică a clanului Șeremetev avea mult de-a face cu această nouă încredere. Cu mai bine de 800.000 de hectare de pământ și peste 200.000 de „șerbi recenzați" (ceea ce însemna în realitate circa un milion de șerbi), până la moartea

lui Piotr în 1788, Șeremetevii erau, de departe, cea mai mare familie de moșieri din lume. În termeni monetari, cu un venit anual de aproximativ 630.000 de ruble (63.000 de lire) în anii 1790, erau la fel de puternici și mult mai bogați decât cei mai mari lorzi englezi, ducii de Bedford și Devonshire, contele Shelburne și marchizul de Rockingham, care aveau venituri anuale de aproximativ 50.000 de lire[37]. La fel ca majoritatea averilor nobililor, și averea Șeremetevilor se datora în principal acordării de către imperiu a unor terenuri vaste și a unui număr enorm de șerbi drept răsplată pentru serviciile aduse statului. Cele mai bogate dinastii aristocrate s-au aflat în fruntea statului țarist în timpul marii sale expansiuni teritoriale dintre secolele al XVI-lea și al XVIII-lea și, drept urmare, au fost răsplătite cu terenuri generoase și rodnice în sudul Rusiei și în Ucraina. Este vorba de familiile Șeremetev și Stroganov, Demidov și Davîdov, Voronțov și Iusupov. Ca mulți alți magnați din secolul al XVIII-lea, familia Șeremetev câștiga foarte mult și din comerț. În acest secol economia rusă a crescut într-un ritm fenomenal și, cum dețineau întinderi vaste de pădure, fabrici de hârtie și nu numai, magazine și alte proprietăți urbane, Șeremetevii au obținut profituri uriașe de pe urma acestei dezvoltări. La sfârșitul secolului al XVIII-lea, clanul Șeremetev era aproape de două ori mai bogat decât orice altă familie de nobili ruși, cu excepția Romanovilor. Această avere extraordinară se explica în parte prin faptul că, spre deosebire de majoritatea dinastiilor rusești, care își împărțeau moștenirea între toți fiii, uneori chiar și între fiice, Șeremetevii îi lăsau cea mai mare parte din avere primului fiu născut. Și căsătoria a constituit un factor esențial în ascensiunea Șeremetevilor spre vârful ierarhiei

celor mai bogate familii rusești – îndeosebi extraordinara căsătorie din 1743 a lui Piotr Șeremetev cu Varvara Cerkasskaia, moștenitoarea altui clan extrem de bogat, prin care Șeremetevii au dobândit frumoasa moșie de la Ostankino, la periferia Moscovei. Grație averii colosale investite în ea în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea de către fiul lor, Nikolai Petrovici, primul mare impresar al teatrului rus, Ostankino a devenit perla coroanei familiei Șeremetev.

Șeremetevii au investit sume enorme în palatele lor – adesea mult mai mult decât câștigau, astfel că până la jumătatea secolului al XIX-lea adunaseră datorii de câteva milioane de ruble[38]. Cheltuielile extravagante erau o slăbiciune specifică aristocrației ruse. Ea se datora, pe de o parte, nesăbuinței, iar pe de altă parte, obiceiurilor unei clase ale cărei bogății veniseră fără prea mult efort și cu o iuțeală fantastică. O bună parte din această avere era sub forma donațiilor imperiale menite să creeze o curte superbă, de nivelul celei de la Versailles sau Potsdam. Pentru a reuși în această cultură dictată de curte, nobilul avea nevoie de un stil de viață fabulos. Un palat opulent, cu opere de artă și mobilă importate, baluri și banchete extravagante în stil european au devenit un atribut vital al rangului și statutului care avea șanse mari să câștige bunăvoință și promovare la curte.

O bună parte din bugetul clanului Șeremetev era cheltuit cu personalul extrem de numeros. Familia avea o armată uriașă în livrea. Doar la Fontannîi Dom erau 340 de servitori, destui cât să plasezi câte un șambelan la fiecare ușă; iar în toate casele lor Șeremetevii aveau cu mult peste o mie de angajați[39]. Asemenea alaiuri considerabile erau luxul unei țări

cu foarte mulți șerbi. Prin comparație, până și cele mai mari gospodării engleze aveau un număr modest de servitori: familia Devonshire avea în anii 1840, la Chatsworth, un personal permanent de doar optsprezece persoane[40]. Străinii erau întotdeauna frapați de numărul mare de servitori din palatele rusești. Până și contele Ségur, ambasadorul francez, s-a arătat uimit că o reședință privată avea un personal de 500 de oameni[41]. Numărul mare de servitori era o slăbiciune caracteristică aristocrației ruse – și, poate, unul dintre motivele dispariției sale. Până și gospodăriile nobilimii medii din provincie aveau un personal numeros, mai mult decât și-ar fi putut permite. Dmitri Sverbeiev, un mic funcționar civil din zona Moscovei, își amintea că în anii 1800 tatăl lui ținea o trăsură englezească cu 6 cai danezi, 4 birjari, 2 surugii și 2 lachei în livrea doar pentru scurta sa călătorie anuală la Moscova. Pe moșia familiei erau 2 bucătari, un valet și un asistent, un majordom și 4 portari, un frizer personal și 2 croitori, 6 fete în casă, 5 spălătorese, 8 grădinari, 16 ajutoare la bucătărie și alți servitori[42]. În gospodăria Selivanov, o familie aparținând păturii de mijloc a nobilimii din gubernia Riazan, regimul domestic în anii 1810 a continuat să fie impus de cultura curții, unde slujise strămoșul ei în anii 1740. Aceștia aveau un personal extrem de numeros – cu optzeci de lachei îmbrăcați în uniforme verde-închis, cu peruci pudrate și pantofi speciali din păr de coadă de cal împletit, care trebuiau să iasă cu spatele din încăperi[43].

În gospodăria Șeremetev hainele erau o altă sursă de extravaganță. Nikolai Petrovici, la fel ca tatăl său, era un adept fidel al modelor continentale și cheltuia echivalentul câtorva mii de lire pe an pe țesături importate pentru hainele lui. Un

inventar al garderobei sale din 1806 arată că deținea nu mai puțin de treizeci și șapte de tipuri diferite de uniformă de curte, toate cusute cu fir de aur și toate din cașmir sau tricot verde-închis sau maro-închis, culori la modă pe vremea aceea. Existau 10 seturi de fracuri la un singur rând de nasturi și 18 la două rânduri; 54 de redingote; 2 haine de blană albe, una din blană de urs polar, cealaltă de lup alb; 6 haine de blană maro; 17 jachete de lână; 119 perechi de pantaloni (53 albi, 48 negri); 14 cămăși de noapte din mătase; 2 dominouri din tafta roz pentru baluri mascate; 2 costume venețiene din tafta neagră căptușite cu satin albastru și negru; 39 de caftane franțuzești din mătase brodate cu fir de aur și argint; 8 caftane din catifea (dintre care unul lila cu buline galbene); 63 de jiletci; 42 de eșarfe; 82 de perechi de mănuși; 23 de tricornuri; 9 perechi de cizme; și peste 60 de perechi de pantofi[44].

Și distracțiile erau costisitoare. Gospodăria Șeremetev era în sine o curte mai mică. Cele două mari case de la Moscova – moșiile Ostankino și Kuskovo – erau celebre pentru recepțiile lor extravagante, cu concerte, spectacole de operă, focuri de artificii și baluri pentru mii de oaspeți. Ospitalitatea Șeremetevilor nu cunoștea limite. La Fontannîi Dom, unde obiceiul nobililor ruși de a deschide ușile la ora mesei era respectat cu o generozitate neclintită, erau adesea cincizeci de oaspeți la prânz și la cină. Scriitorul Ivan Krîlov, care lua deseori masa acolo, își amintea că unul dintre oaspeți mâncase acolo ani la rând fără ca vreunul dintre cei prezenți să știe cine era. Expresia „pe cheltuiala Șeremetevilor” a intrat în limbajul curent cu sensul de „gratuit”[45].

Mai totul în gospodăria Șeremetevilor era importat din Europa. Până și în cazul produselor de bază care se găseau din belșug în Rusia (lemn de stejar, hârtie, cereale, ciuperci, brânză și unt) erau preferate cele din străinătate, deși erau mai scumpe. Informațiile legate de achizițiile externe ale lui Piotr Șeremetev din perioada 1770-1788 s-au păstrat în arhive. Cumpăra prin intermediul negustorilor străini din Sankt-Petersburg sau al agenților special delegați să importe bunuri pentru el. Hainele, bijuteriile și țesăturile veneau direct de la Paris, de obicei de la croitorul de la Versailles; vinurile veneau din Bordeaux. Ciocolata, tutunul, articolele de băcănie, cafeaua, dulciurile și produsele lactate veneau de la Amsterdam; berea, câinii și trăsurile din Anglia. Iată una dintre listele de cumpărături ale lui Șeremetev:

caftan din material pufos

camizol cusut cu aur și perle

caftan și pantaloni din mătase maro-roșcată și camizol galben

caftan din bumbac roșu cu albastru pe ambele părți

camizol din mătase albastră cusut cu aur

caftan, pantaloni și camizol din mătase de culoarea zmeurei cusută cu aur și argint

caftan și pantaloni de culoarea ciocolatei cu camizol din velur verde

redingotă din catifea neagră

frac din catifea neagră cu puncte

frac cu 24 de nasturi din argint

2 camizole din pichet cusute cu aur și argint

7 *arșini*[*5] de mătase franțuzească pentru camizole

24 de perechi de manșete din dantelă pentru cămăși de noapte bărbătești

12 *arșini* de material negru pentru pantaloni și 3 *arșini* de catifea neagră

diferite panglici

150 de livre de tutun superior

60 de livre de tutun obișnuit

36 de cutii cu pomadă

6 duzini de sticle cu sirop de părul-fetei

cutie din aur pentru tutun de prizat

2 butoaie de linte

2 livre de vanilie

60 de livre de trufe în ulei

200 de livre de macaroane italiene

240 de livre de parmezan

150 de sticle de anșoa

12 livre de cafea din Martinica

24 de livre de piper negru

20 de livre de piper alb

6 livre de cardamom

80 de livre de stafide

160 de livre de coacăze

12 sticle de praf de muștar englezesc

diferite tipuri de șuncă și bacon, cârnați

forme pentru budincă

600 de sticle de vin alb de Burgundia

600 de sticle de vin roșu de Burgundia

200 de sticle de șampanie spumoasă

100 de sticle de șampanie nespumoasă

100 de sticle de șampanie roz[46].

Dacă Boris Șeremetev a fost ultimul dintre vechii boieri, fiul său Piotr a fost poate primul și cu siguranță cel mai mare gentleman european al Rusiei. Nimic nu demonstra mai bine faptul că un nobil făcuse trecerea de la boier moscovit la aristocrat rus decât ridicarea unui palat în stil european. Sub vastul său acoperiș, palatul reunea toate artele europene. Cu salonul și sala lui de dans, era ca un teatru unde membrii aristocrației își dădeau aere și își etalau manierele europene. Însă nu era doar o clădire sau un spațiu social. Palatul era conceput ca o forță civilizatoare. Era o oază de cultură europeană în deșertul rural rus, iar arhitectura sa, picturile și cărțile, orchestrele și operele, parcurile amenajate și fermele-model erau menite să slujească drept un mijloc de culturalizare publică. Din această perspectivă, palatul era o imagine a Petersburgului însuși.

Fontannîi Dom, la fel ca Rusia, a fost construit inițial din lemn, o *dacea* cu un singur etaj ridicată în grabă de Boris Șeremetev, în ultimii săi ani. Piotr a reconstruit casa din piatră și a extins-o în anii 1740 – începutul construirii frenetice de palate la Sankt-Petersburg, după ce împărăteasa Elisabeta dispusese ridicarea propriilor mari reședințe imperiale acolo: Palatul de Vară pe râul Fontanka (1741-1744), Marele Palat de la Țarskoe Selo (1749-1752) și Palatul de Iarnă (1754-1762) pe care îl cunoaștem astăzi. Toate aceste capodopere în stil baroc au fost construite de arhitectul italian Bartolomeo Rastrelli, care venise în Rusia la vârsta de șaisprezece ani. Rastrelli a desăvârșit sinteza stilurilor baroce italian și rus caracteristică Sankt-Petersburgului. Acel stil esențial – care se distinge de omoloagele sale europene prin amploarea proporțiilor,

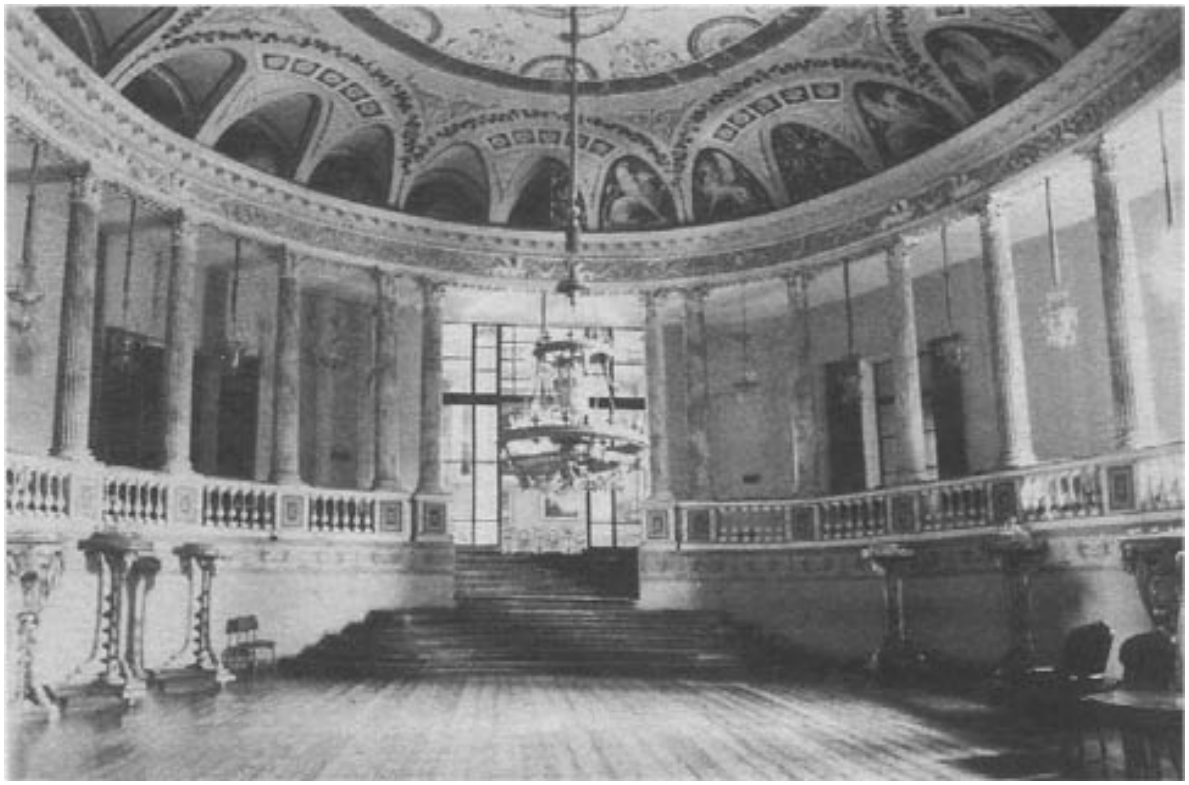
exuberanța formelor și îndrăzneala culorilor – a fost imprimat reședinței Fontannîi Dom, care e posibil să fi fost proiectată chiar de Rastrelli; cu siguranță lucrările de construcție au fost supervizate de principalul asistent al lui Rastrelli la Țarskoe Selo, Savva Cevakinski, un nobil neînsemnat din Tver care absolvise Școala Navală și devenise cel mai de seamă arhitect al Rusiei. Fațada clasică era bogat ornamentată cu capete de lei și embleme marțiale care trâmbițau meritele clanului Șeremetev, iar această tematică se continua la porți și pe balustradele din fier. În spatele palatului erau grădini întinse, care aminteau de cele de la Țarskoe Selo, cu alei mărginite de statui din marmură aduse din Italia, o grotă englezească, un pavilion chinezesc și, într-o notă mai jucăușă, fântâni care să reflecte numele casei[47].

Înăuntru, casa era o colecție tipică de lucrări de sculptură, basorelief, mobilă și decor european ce reflectau gustul pentru luxul costisitor. Moda tapetului (din Franța) abia începuse și era folosit, se pare, pentru prima oară în Rusia la Fontannîi Dom[48]. Piotr Șeremetev era un împătimit al modei care redecora casa aproape an de an. La etaj era o sală mare de recepții, folosită pentru baluri și concerte, cu podea din parchet și un plafon înalt pictat, cu ferestre cât peretele ce dădeau înspre apă pe o parte, iar pe cealaltă parte cu oglinzi enorme și candelabre cu foiță de aur al căror efect nemaipomenit era să scalde încăperea în lumină. Exista o capelă cu icoane de preț într-o aripă specială; o galerie la etaj; un muzeu de curiozități; o bibliotecă cu aproape 20.000 de cărți, majoritatea în franceză; o galerie cu portrete regale și de familie pictate de artiști șerbi; și o colecție de picturi europene, din care Șeremetevii cumpărau câte douăzeci

odată. Galeriile găzduiau lucrări de Rafael, Van Dyck, Correggio, Veronese, Vernet și Rembrandt. Astăzi se găsesc în Muzeul Ermitaj al Palatului de Iarnă[49].

Nemulțumiți cu un singur palat, Șeremetevii au mai construit două, și mai costisitoare, la Kuskovo și la Ostankino, la marginea de vest a Moscovei. Moșia Kuskovo, la sud de Moscova, deși avea o casă din lemn relativ simplă care îi dădea locului un aer rural, avea un plan extraordinar de ambițios. În fața casei era un lac artificial, îndeajuns de mare pentru a pune în scenă lupte navale urmărite de circa 50.000 de oaspeți; un ermitaj care găzduia câteva sute de tablouri; pavilioane și grote; un amfiteatru în aer liber pentru sezonul estival; și un teatru mai mare în interior (cel mai modern din Rusia la momentul construirii sale, în anii 1780), cu o capacitate de 150 de locuri și cu o scenă îndeajuns de vastă încât să permită schimbările de decor ale marii opere franceze[50]. Nikolai Petrovici, care a dus opera Șeremetevilor pe cele mai înalte culmi, a reconstruit teatrul la Ostankino după ce amfiteatrul de la Kuskovo a ars în 1789. Teatrul de la Ostankino era și mai mare decât cel de la Kuskovo, cu o capacitate de 260 de locuri. Facilitățile sale tehnice erau mult mai sofisticate decât cele de la Kuskovo; avea un dispozitiv

special conceput care putea transforma teatrul într-o sală de bal acoperind locurile de sub balcon cu o podea.



3. *Teatrul Șeremetev de la Ostankino. Vedere de pe scenă. Locurile de sub balcon sunt acoperite cu o podea, care era folosită pentru baluri.*

Fotografie de William C. Brumfield

3

Civilizația aristocrației se baza pe abilitățile meșteșugărești ale milioanelor de șerbi. Rusia își compensa lacunele tehnologice cu ajutorul forței de muncă ieftine și nelimitate. Multe dintre lucrurile care îl fac pe turist să scoată exclamații de uimire în fața splendorii și frumuseții Palatului de Iarnă – podelele nesfârșite de parchet și abundența foiței de aur, basorelieful și tâmplăria bogat ornamentată, broderiile cu fire mai subțiri decât un fir de păr omenesc, cutiile miniaturale cu scene din basme încrustate cu pietre prețioase sau mozaicurile complexe din malahit – sunt roadele muncii nerecunoscute, vreme de mai mulți ani, a unor artiști șerbi neștiuți.

Șerbii erau esențiali pentru palatele Șeremetevilor și arta acestora. Dintre cei 200.000 de șerbi recenzați pe care îi deținea clanul Șeremetev, câteva sute erau selectați în fiecare an și formați ca artiști, arhitecți și sculptori, fabricanți de mobilă, pictori decorativi, aurari, gravori, horticultori, tehnicieni teatrali, actori, cântăreți și muzicieni. Mulți dintre ei erau trimiși peste hotare sau la curte ca să-și învețe meșteșugul. Dar acolo unde lipsea priceperea, se puteau realiza multe grație numărului mare de muncitori. La Kuskovo exista o trupă de corn în care, pentru a economisi timp cu pregătirea cântăreților, fiecare muzicant era învățat să cânte o singură notă. Numărul cântăreților depindea de numărul notelor unei melodii; singurul lor talent era acela de a-și reproduce nota la momentul potrivit[51].

Familia Argunov a avut un rol vital în dezvoltarea artelor rusești. Toți Argunovii erau șerbi ai Șeremetevilor. Arhitectul

și sculptorul Fiodor Argunov a proiectat și a construit principalele săli de recepție de la Fontannîi Dom. Fratele lui, Ivan Argunov, a studiat pictura cu Georg Grot la curtea imperială și și-a creat rapid reputația de unul dintre cei mai de seamă portretiști din țară. În 1759 a pictat portretul viitoarei împărătese Ecaterina cea Mare – o onoare rară pentru un artist rus într-o perioadă în care curtea apela la portretiști europeni. Pavel Argunov, fiul mai mare al lui Ivan, era un arhitect care lucra cu Quarenghi la Ostankino și Fontannîi Dom. Iakov Argunov, mezinul lui Ivan, era renumit pentru portretul împăratului Alexandru, realizat în 1812. Dar cel mai important dintre cei trei frați Argunov era cel mijlociu, Nikolai, fără doar și poate unul dintre cei mai mari pictori ruși din secolul al XIX-lea[52].

Poziția șerbului creator era complicată și ambiguă. Existau artiști deosebit de apreciați și răsplătiți pe măsură de stăpânii lor. Bucătarii și cântăreții de valoare erau cel mai bine plătiți în lumea Șeremetevilor. În anii 1790, Nikolai Petrovici își plătea bucătarul cu un salariu anual de 850 de ruble (de patru ori mai mare decât salariile primite de cei mai buni bucătari în casele englezești) și pe cel mai bun cântăreț de operă cu 1.500 de ruble. Dar alți artiști șerbi erau extrem de prost plătiți: Ivan Argunov, care se ocupa de toate inițiativele artistice de la Fontannîi Dom, primea doar 40 de ruble pe an[53]. Artiștii șerbi aveau un statut mai important decât ceilalți membri ai personalului gospodăriei. Aveau locuințe mai bune, primeau mâncare mai bună, iar uneori li se permitea să lucreze ca artiști independenți la comenzi venite de la curte, Biserică sau alte familii nobiliare. Cu toate acestea, ca orice șerbi, erau proprietatea stăpânului lor și puteau fi la rândul

lor pedepsiți. Această servitute era un obstacol îngrozitor pentru artiștii care doreau să fie independenți. Ca responsabil artistic la Fontannîi Dom, Ivan Argunov superviza schimbările frecvente ale designului interior al palatului, organiza baluri mascate și cu costume, crea decoruri pentru producții teatrale, se ocupa de spectacolele de artificii, precum și de nenumărate sarcini gospodărești. Propriile proiecte artistice erau în mod constant abandonate pentru a se putea ocupa de cine știe ce îndatorire minoră primită de la stăpânul său; iar dacă dădea greș, contele îl penaliza sau chiar îl biciuia. Ivan a murit șerb. Dar copiii lui aveau să fie eliberați. Potrivit testamentului lui Nikolai Petrovici, 22 de șerbi domestici, printre care Nikolai și Iakov Argunov, au fost eliberați în 1809. Nouă ani mai târziu, Nikolai Argunov a devenit membru al Academiei Imperiale de Arte, primul artist rus șerb la origine care se bucura de această onoare din partea statului[54].

Unul dintre cele mai memorabile portrete ale lui Argunov înfățișează un alt fost șerb al Șeremetevilor: contesa Praskovia Șeremeteva. Argunov a pictat-o cu un șal roșu, având la gât o miniatură strălucitoare a soțului ei, contele Nikolai Petrovici Șeremetev (ilustrația 1 din primul fascicul). La momentul realizării acestui portret (în 1802), căsătoria contelui cu fosta lui șerbă, primadonă la opera sa, le era ascunsă publicului și curții. Lucrurile aveau să rămână așa până la moartea ei. În acest portret profetic și emoționant Argunov le-a zugrăvit tragedia. Este o poveste extraordinară care ne spune multe despre obstacolele cu care se confrunta șerbul creator și despre moravurile societății.

Praskovia se născuse într-o familie de șerbi, pe moșia Șeremetev, la Inhotsk, în gubernia Iaroslavl. Tatăl și bunicul ei

erau amândoi fierari, așa că familia primise numele Kuznețov („fierar”), deși Ivan, tatăl ei, era cunoscut de toți șerbii drept „Cocoșatul”. La jumătatea anilor 1770, Ivan a devenit fierar-șef la Kuskovo, unde familia primise propria casă din lemn și un teren generos în spate. Și-a trimis primii doi fii să învețe meseria de croitor, în vreme ce al treilea a devenit muzician în orchestra Șeremetev. Praskovia a fost remarcată pentru frumusețea și vocea ei, iar Piotr Șeremetev a pregătit-o pentru operă. Praskovia a învățat italiană și franceză, limbi în care scria și vorbea fluent. A fost pregătită să cânte, să joace și să danseze de către cei mai buni profesori din zonă. În 1779, la 11 ani, a apărut pentru prima oară pe scenă, în rolul servitoarei, în premiera rusă a operei comice *L’Amitié à l’épreuve* de André Grétry și, în decurs de un an, primise primul ei rol principal, cel al Belindei din *La Colonie* de Antonio Sacchini[55]. Din acel moment, a interpretat aproape întotdeauna rolul feminin principal. Praskovia avea o frumoasă voce de soprană, care se distingea prin amplitudine și claritate. Rolul predominant pe care l-a dobândit opera Șeremetev în Rusia în ultimele două decenii ale secolului al XVIII-lea a fost strâns legat de popularitatea ei. A fost prima supervedetă adevărată a Rusiei.

Povestea de dragoste a Praskoviei cu contele pare desprinsă dintr-o operă comică. Scena secolului al XVIII-lea era plină de servitoare îndrăgostite de nobili tineri și eleganți. Praskovia însăși interpretase rolul tinerei șerbe în *Aniuta*, o operă extrem de populară în care originea modestă a eroinei fermecătoare o împiedică să se căsătorească cu prințul. Ce-i drept, Nikolai Petrovici nu era chipeș sau carismatic. Cu aproape 20 de ani mai în vârstă decât Praskovia, era destul de

scund și îndesat și avea o sănătate șubredă, care îi dădea stări de melancolie și ipohondrie[56]. Dar era un romantic cu sensibilități artistice rafinate și împărtășea dragostea pentru muzică a Praskoviei. Nikolai a văzut-o crescând pe moșie, apoi înflorind ca solistă la opera sa, și îi aprecia atât calitățile spirituale, cât și frumusețea fizică. În cele din urmă s-a îndrăgostit de ea. „Nutream cele mai tandre și mai înflăcărate sentimente pentru ea”, scria el în 1809,

> dar m-am uitat în inima mea să văd dacă urmărea plăcerile carnale sau alte plăceri care să îndulcească mintea și sufletul în afara frumuseții. Văzând că ea căuta mai curând plăceri trupești și spirituale decât prietenie, am urmărit multă vreme calitățile obiectului dragostei mele și am descoperit un suflet virtuos, sinceritate, iubire de oameni, constanță și fidelitate. Am găsit un atașament față de sfânta credință și un respect sincer față de Dumnezeu. Aceste calități m-au fermecat mai mult decât frumusețea ei, căci sunt mai puternice decât toate desfătările exterioare și sunt extrem de rare[57].

Nu că relația lor ar fi început așa. Tânărului conte îi plăcea să umble după fete; iar până la moartea tatălui său, în 1788, când a preluat administrarea proprietăților familiei, Nikolai Petrovici și-a dedicat cea mai mare parte din timp acestor preocupări senzuale. Tânărul moșier își revendica deseori „drepturile” asupra tinerelor șerbe. În timpul zilei, când acestea erau la muncă, făcea turul camerelor fetelor de pe moșii și lăsa să-i cadă o batistă pe fereastra alesei sale. Noaptea o vizita și, înainte să plece, îi cerea să-i înapoieze

batista. Într-o seară de vară în 1784, Praskovia ducea cele două vite ale tatălui său la pârâu când niște câini au început să o fugărească. Contele, care se întorcea acasă după o zi de vânătoare, a alungat câinii și a abordat-o pe Praskovia. Auzise că tatăl ei avea de gând să o mărite cu un pădurar din partea locului. Avea 16 ani – pentru o fată de șerbi, era relativ în vârstă pentru măritiș. Contele a întrebat-o dacă e adevărat și, când ea a confirmat, a spus că avea să interzică această căsătorie. „Nu pentru asta te-ai născut! Astăzi ești o țărancă, dar mâine vei deveni o doamnă!” Apoi contele s-a întors și și-a continuat drumul[58].

Nu este tocmai clar când au devenit contele și Praskovia *de facto* soț și soție. În primul rând, ea era doar una dintre nenumăratele dive care beneficiau de tratament special din partea stăpânului. El își boteza cântărețele și dansatoarele preferate după diverse pietre prețioase – „Smaraldul” (Kovaleva), „Granatul” (Șlîkova) și „Perla” (Praskovia) – și le copleșea cu cadouri scumpe și premii. Aceste „fete ale casei mele”, cum le numea Șeremetev în scrisorile adresate contabilului său, erau în permanență la dispoziția contelui. Ele îl însoțeau în călătoriile la Sankt-Petersburg din timpul iernii, iar vara se întorceau cu el la Kuskovo[59]. Totul sugerează că erau haremul contelui – nu mai puțin faptul că înainte să se însoare cu Praskovia le-a măritat pe toate celelalte și le-a dat zestre[60].

Haremurile de șerbe erau la mare modă în secolul al XVIII-lea și la începutul secolului al XIX-lea. În rândul nobililor ruși, deținerea unui harem extins era în mod ironic văzută ca o marcă a obiceiurilor și civilizației europene. Unele haremuri, precum cel al lui Șeremetev, erau întreținute cu cadouri și

protecție; dar altele erau menținute prin puterea absolută a moșierului asupra șerbilor săi. Serghei Aksakov, în *Cronică de familie* (1856), spune povestea unei rude îndepărtate care și-a creat un harem format din șerbe de-ale sale: oricine încerca să se împotrivească, inclusiv soția lui, era bătut sau închis[61]. Există nenumărate exemple de asemenea comportament în literatura memorialistică a secolului al XIX-lea[62]. Cele mai detaliate și mai interesante astfel de memorii au fost scrise de Ianuarius Neverov, al cărui tată era administratorul moșiei unui nobil octogenar pe nume Piotr Koșkarov. Douăsprezece până la cincisprezece dintre cele mai drăguțe tinere șerbe erau strict izolate într-o aripă specială a casei sale, rezervată doar pentru femei, și se aflau sub controlul menajerei-șefe, Natalia Ivanovna, fosta ibovnică a lui Koșkarov, care îi născuse șapte dintre fiii lui. În harem se afla camera stăpânului. Când mergea la culcare, i se alăturau toate fetele lui, care-și spuneau rugăciunea împreună cu el și-și așezau saltelele în jurul patului său. Una dintre fete îl dezbrăca pe stăpân, îl ajuta să se bage în pat și le citea tuturor o poveste. Apoi erau lăsați singuri tot restul nopții. Dimineața, Koșkarov se îmbrăca și-și spunea rugăciunea, bea o ceașcă de ceai și-și fuma pipa, după care iniția „pedepsele”. Fetele neascultătoare – sau pur și simplu cele pe care îi făcea plăcere să le pedepsească – erau biciuite sau pălmuite; altele erau puse să se târască pe podea. Această violență sadică era, pe de o parte, o „joacă” sexuală pentru Koșkarov. Dar, pe de altă parte, le și disciplina și teroriza. O fată, acuzată că ar fi avut o relație secretă cu un servitor, a fost ținută o lună întreagă imobilizată în butuci. Apoi, în văzul întregii comunități de șerbi, fata și iubitul ei au fost biciuiți de mai mulți bărbați, până când cei

doi nefericiți s-au prăbușit la podea de epuizare, două grămezi însângerate. Totuși, pe lângă această brutalitate, Koșkarov acorda o atenție deosebită educării și șlefuirii fetelor sale. Toate știau să scrie și să citească, unele în franceză; una dintre ele l-a ajutat pe Neverov să învețe pe de rost *Fântâna din Bahcisarai* de Pușkin. Erau îmbrăcate în haine europene, li se acordau locuri speciale la biserică, iar când erau înlocuite în harem cu fete mai tinere erau măritate cu vânătorii stăpânului, elita servitorilor săi, și li se dădea zestre[63].

Până la începutul anilor 1790 Praskovia devenise soția neoficială a lui Șeremetev. Nu îl mai atrăgeau la ea doar plăcerile carnale, ci și, după cum spunea chiar el, frumusețea minții și sufletului ei. În următorii zece ani, în sufletul contelui avea să se dea o luptă între dragostea sa pentru ea și propria poziție înaltă în societate. Simțea că era imoral să nu se căsătorească cu Praskovia, însă mândria lui de aristocrat nu îi îngăduia să facă asta. Căsniciile cu șerbi erau extrem de rare în cultura obsedată de statut a aristocrației ruse din secolul al XVIII-lea – deși aveau să devină relativ des întâlnite în secolul al XIX-lea – și de neconceput pentru un nobil atât de bogat și de important ca el. Nici măcar nu era limpede dacă, în caz că se căsătorea cu Praskovia, avea să aibă un moștenitor legitim.

Nobilii din numeroase opere comice se confruntau cu dilema contelui. Nikolai Petrovici era un bărbat sensibil la cultul sentimentalismului care a dominat Rusia în ultimele două decenii ale secolului al XVIII-lea. Multe dintre operele pe care le-a produs erau variațiuni pe tema conflictului dintre convenția socială și sentimente. Una dintre ele era o punere în scenă a piesei *Nanine* (1749) a lui Voltaire, în care eroul, contele Olban, îndrăgostit de pupila lui săracă, este silit să

aleagă între propriile sentimente și cutumele clasei sale, care respinge o posibilă căsătorie cu fata de origine modestă. În cele din urmă alege dragostea. Asemănările cu propria viață erau atât de evidente, încât Nikolai Petrovici a distribuit-o în rolul lui Nanine pe Anna Izumudrova, deși la vremea aceea Praskovia era actrița lui principală[64]. În sala de teatru publicul era înduioșat de situația acelor îndrăgostiți din clase diferite și aplauda idealul iluminist primordial care însuflețea asemenea opere: acela că toți oamenii sunt egali. Însă în viața reală nu adopta aceeași perspectivă.

Relația secretă a Praskoviei cu contele a pus-o într-o poziție aproape imposibilă. În primii ani ai legăturii lor, ea a rămas șerba sa și a locuit alături de ceilalți șerbi la Kuskovo. Însă adevărul nu le putea fi ascuns acestora, care au început să-i privească cu ranchiună poziția privilegiată și să o numească în fel și chip. Propria familie a încercat să profite de situație și a blestemat-o atunci când nu i-a transmis contelui solicitările ei meschine. În același timp, contele se gândea să o părăsească. Avea să-i spună de datoriile sale față de familie, cum trebuia să se însoare cu o femeie de aceeași condiție, în vreme ce ea avea să încerce să-și ascundă suferința, ascultându-l în tăcere și izbucnind în lacrimi numai după plecarea lui. Pentru a o proteja pe Praskovia, dar și pe el însuși de bârfele malițioase, contele a construit o casă specială, o *dacea* simplă din lemn, în apropierea clădirii principale, ca să o poată vizita departe de ochii lumii. I-a interzis să se întâlnească cu cineva sau să meargă altundeva decât la teatru sau la biserică: tot ce putea face ca să-și omoare timpul era să cânte la clavecin sau să brodeze. Dar asta nu putea împiedica bârfele șerbilor să se răspândească la Moscova: casei sale îi

mai dădeau târcoale vizitatori, care uneori o și necăjeau pe „mireasa din popor”[65]. Pentru conte, acesta era un motiv suficient de întemeiat pentru a pleca de la Kuskovo. Prin 1794-1795 s-a mutat la noul palat de la Ostankino, unde îi putea oferi Praskoviei odăi mai luxoase și mai izolate.

Cu toate acestea, chiar și la Ostankino situația Praskoviei a rămas extrem de dificilă. Disprețuită de șerbi, a fost repudiată și de societate. A reușit să-și păstreze demnitatea doar datorită tăriei sale de caracter. Nu întâmplător cele mai mari roluri ale sale au fost întotdeauna cele de eroină tragică. Cea mai apreciată interpretare a sa a fost în rolul Elianei din *Les mariages samnites*, pusă în scenă pentru vizita proaspăt încoronatului împărat Pavel la Ostankino, în aprilie 1797[66]. Intriga operei lui Grétry ar fi putut fi povestea vieții Praskoviei. În tribul samnit există o lege care le interzice fetelor să-și arate sentimentele pentru un bărbat. Eliane încalcă legea și își declară iubirea pentru războinicul Parmenon, care nu vrea și nici nu poate să se căsătorească cu ea. Căpetenia samnită o condamnă și o alungă din trib, după care ea se deghizează în soldat și se alătură armatei lui în lupta împotriva romanilor. În timpul bătăliei, un soldat necunoscut salvează viața căpeteniei samnite. După ce armata samnită victorioasă se întoarce acasă, căpetenia poruncește să fie găsit acel soldat necunoscut, care se dovedește a fi Eliane. Virtuțile ei eroice îl cuceresc în cele din urmă pe Parmenon, care, sfidând convențiile tribului, îi mărturisește dragostea sa. Acesta s-a dovedit a fi ultimul rol al Praskoviei.

Cu puțin timp înainte de *Les mariages*, Nikolai Petrovici fusese convocat la curte de către împăratul Pavel. Contele era un vechi prieten al împăratului. Casa Șeremetevilor de pe

strada Millionnaia, unde copilărise, era la o aruncătură de băț de Palatul de Iarnă, iar în copilărie contele obișnuia să-l viziteze pe Pavel, care era cu trei ani mai mic și ținea foarte mult la el. În 1782 călătorise incognito în străinătate împreună cu viitorul împărat și soția sa. Șeremetev era unul dintre puținii aristocrați care reușeau să se înțeleagă cu Pavel, ale cărui accese de furie și atitudini severe înstrăinaseră cea mai mare parte a nobilimii. La urcarea lui pe tron în 1796, Pavel l-a numit pe Șeremetev șambelan-șef, principalul administrator al curții. Contele nu avea nici în clin, nici în mânecă cu această funcție – era atras de Moscova și de arte –, dar nu a avut de ales. S-a mutat înapoi la Sankt-Petersburg și la Fontannîi Dom. Atunci au început să se manifeste primele semne ale bolii Praskoviei. Simptomele erau evidente: suferea de tuberculoză. Cariera ei muzicală a luat sfârșit și a fost închisă la Fontannîi Dom, unde au fost create, special pentru ea, un număr secret de încăperi, cu totul separate de saloanele de recepție și de zonele oficiale.

Praskovia a fost izolată la Fontannîi Dom nu doar ca urmare a bolii sale. Zvonurile despre fata de șerbi care locuia la palat stârniseră un adevărat scandal în societate. Nu numai persoanele rafinate vorbeau despre asta – toată lumea știa. Odată sosit la Sankt-Petersburg, s-a presupus, firește, că contele avea să-și găsească o nevastă. „Judecând după zvonuri”, îi scria prietenul său, prințul Șcerbatov, „orașul te-a însurat de vreo douăsprezece ori, prin urmare cred că te vom vedea cu o contesă, lucru care mă bucură nespus”[67]. De aceea, când s-a aflat că cel mai râvnit dintre bărbați s-a irosit cu o țărancă, dezamăgirea aristocrației s-a amestecat cu furie și cu un sentiment de trădare. Părea aproape o trădare că bărbatul

trăia cu o șerbă ca soț și soție – mai ales având în vedere faptul (care căpătase între timp statut de legendă) că refuzase cândva oferta împărătesei Ecaterina cea Mare de a-i aranja căsătoria cu nepoata ei, marea ducesă Aleksandra Pavlovna. Contele a fost izolat de societate. Șeremetevii l-au dezmoștenit și au început să se ciorovăiască asupra sorții moștenirii. Vastele săli de recepție de la Fontannîi Dom au fost părăsite de oaspeți – și singurele persoane care i-au rămas prieteni au fost tovarășii loiali din copilărie, precum prințul Șcerbatov, sau artiștii, precum poetul Derjavin și arhitectul Quarenghi, care s-au ridicat deasupra prejudecăților societății. Și împăratul Pavel se încadra în această categorie. Mergea deseori incognito la intrarea din spate de la Fontannîi Dom – fie să-l viziteze pe conte atunci când acesta era bolnav, fie să o asculte pe Praskovia cântând. În februarie 1797, în sala de concerte de la Fontannîi Dom aceasta a susținut un recital la care au participat împăratul și câțiva prieteni apropiați. Pavel a fost fermecat de Praskovia și i-a dăruit inelul său cu diamant, pe care ea l-a purtat pentru portretul realizat de Argunov[68].

Probabil că sprijinul moral al împăratului a influențat decizia contelui de a ignora convențiile sociale și de a o face pe Praskovia soția sa legală. Nikolai Petrovici considerase dintotdeauna că familia Șeremetev era diferită de alte clanuri aristocratice, puțin mai presus de normele sociale, iar această aroganță a generat fără îndoială unele păreri ostile la adresa lui în societate[69]. În 1801, contele i-a oferit Praskoviei libertatea, iar mai târziu, la 6 noiembrie, s-a căsătorit cu ea în cadrul unei ceremonii secrete ținute la bisericuța de țară din Povarskaia, la periferia Moscovei. Prințul Șcerbatov și câțiva servitori și prieteni apropiați au fost singurii martori.

Căsătoria a fost atât de discretă, încât certificatul de căsătorie a rămas ascuns în arhivele parohiei locale până în 1905[70].

Un an mai târziu, Praskovia a născut un băiat, pe Dmitri, care a fost botezat, la fel ca tatăl său, în capela privată de la Fontannîi Dom. Dar era slăbită în urma nașterii și, suferind deja de tuberculoză în stadiu avansat, a murit după trei săptămâni de suferință. Șase ani mai târziu, încă îndurerat, contele rememora moartea ei în mărturia pentru fiul său:

> Sarcina ușoară a mamei tale prevestea un deznodământ fericit; te-a adus pe lume fără durere, iar eu am fost nebun de bucurie, văzând că sănătatea ei nu s-a deteriorat după naștere. Dar trebuie să știi, fiul meu drag, că abia dădusem de gustul acestei bucurii, abia îți acoperisem chipul gingaș de nou-născut cu primele mele sărutări de tată, când boala grea a răpus-o pe mama ta, iar apoi moartea ei mi-a preschimbat duioșia din inimă în suferință amară. Am înălțat de îndată rugăciuni lui Dumnezeu să-i cruțe viața, am chemat medici specialiști care să-i redea sănătatea, dar primul doctor, neomenos, a refuzat să o ajute, în ciuda rugăminților mele repetate, iar apoi boala s-a agravat; alții și-au dat toată silința și și-au folosit toate cunoștințele artei lor, dar nu au putut-o ajuta. Suspinele și lacrimile mele au fost cât pe ce să mă bage și pe mine în mormânt[71].

În aceste momente, cele mai deznădăjduite din viața lui, contele a fost abandonat de întreaga societate din Sankt-Petersburg. Înaintea înmormântării, a făcut publică vestea morții Praskoviei și, conform ritualului ortodox, le-a oferit oaspeților posibilitatea de a-i aduce un ultim omagiu la sicriul

deschis la Fontannîi Dom[72]. Au venit puțini oameni – de fapt, atât de puțini, încât intervalul pentru vizitarea sicriului a fost redus de la trei zile, cât se obișnuia, la doar cinci ore. Același grup restrâns de persoane îndoliate – îndeajuns de mic încât toți au putut fi pomeniți pe nume – a participat și la înmormântare și a însoțit sicriul de la Fontannîi Dom la mănăstirea Aleksandr Nevski, unde a fost așezat lângă mormântul tatălui contelui. Au fost prezenți prietenii apropiați ai Praskoviei, în principal interpreți șerbi de la operă; câțiva servitori de la Fontannîi Dom care fuseseră singura ei formă de contact social în ultimii ani; câteva dintre odraslele nelegitime ale contelui din relațiile sale anterioare cu șerbe; una sau două fețe bisericești; duhovnicul Praskoviei; arhitectul Giacomo Quarenghi; și câțiva dintre prietenii aristocrați ai contelui. Nu a participat nimeni de la curte (Pavel fusese asasinat în 1801); nimeni din vechile familii de nobili; și, poate lucrul cel mai șocant, nimeni din familia Șeremetev[73]. Șase ani mai târziu, aceasta încă era o sursă de amărăciune și mâhnire pentru conte.

> Credeam că am prieteni care mă iubesc, mă respectă și îmi împărtășesc plăcerile, dar, atunci când moartea soției mele m-a adus în pragul disperării, am găsit puțini oameni care să mă aline și cu care să împart suferința. Am avut parte de cruzime. Când trupul ei a fost dus la mormânt, puțini dintre cei care spuneau că-mi sunt prieteni s-au arătat afectați de tristul eveniment sau au înfăptuit sarcina creștină de a-i însoți sicriul[74].

Copleșit de durere, contele a plecat de la curte, a întors spatele societății și, retrăgându-se la țară, și-a dedicat ultimii ani studiilor religioase și operelor de caritate, în amintirea soției sale. Este tentant să tragem concluzia că această filantropie pornea și din remușcări și chiar dintr-un sentiment de vinovăție – poate o încercare de a se revanșa față de șerbii din rândul cărora provenea Praskovia. A eliberat zeci de șerbi preferați, a cheltuit sume imense construind spitale și școli rurale, a creat organizații pentru îngrijirea orfanilor, a aprovizionat mănăstirile cu alimente, astfel încât acestea să le ofere țăranilor atunci când recolta era slabă, și a redus dările percepute de la șerbi pe moșiile lui[75]. Însă de departe cel mai ambițios proiect al său a fost azilul pentru săraci pe care l-a înființat în memoria Praskoviei la periferia Moscovei – Strannoprimnîi Dom, care la momentul acela, în 1803, era cel mai mare spital public din imperiu, cu șaisprezece secții pentru bărbați și șaisprezece pentru femei. „Moartea soției mele”, scria el, „m-a șocat într-atât încât singura cale pe care o cunosc de a-mi atenua suferința este să mă dedic îndeplinirii dorinței sale de a-i îngriji pe cei săraci și bolnavi”[76]. Ani la rând, măcinat de durere, contele pleca de la Fontannîi Dom și se plimba incognito pe străzile din Sankt-Petersburg împărțindu-le bani săracilor[77]. A murit în 1809, cel mai bogat nobil din întreaga Rusie și, fără îndoială, cel mai singur. În mărturia lăsată fiului său, a fost cât pe ce să respingă cu totul civilizația întruchipată de munca sa de o viață. „Înclinația și pasiunea mea pentru lucrurile rare”, scria el,

> au fost o formă de trufie, la fel ca dorința mea de a fermeca și de a tulbura sentimentele oamenilor cu lucruri

> nemaivăzute sau nemaiauzite de ei... Am ajuns să-mi dau seama că splendoarea acestei munci nu poate satisface decât pe termen scurt, dispărând numaidecât în ochii contemporanilor mei. Nu a lăsat nici cea mai vagă urmă asupra sufletului. La ce bun toată această splendoare?[78]

La moartea Praskoviei, contele i-a scris noului împărat, Alexandru I, spre a-l informa în legătură cu căsătoria lui și l-a rugat (cu succes) să recunoască drepturile lui Dmitri ca unic moștenitor legitim[79]. A susținut că soția lui fusese doar pupila fierarului Kuznețov și că în realitate era descendenta unei vechi familii nobiliare poloneze, Kovalevski, din provinciile vestice[80]. Povestea a fost inventată, pe de o parte, pentru a distinge drepturile lui Dmitri de cele ale fiilor mai mari pe care îi avea cu diferite femei șerbe (în total erau șase, din câte ne putem da seama din numeroasele revendicări)[81]. De asemenea, semăna însă în mod ciudat cu deznodământul unei opere comice – era de fapt sfârșitul operei *Aniuta* – în care servitoarea îndrăgostită de nobil se poate căsători în cele din urmă cu el, moment în care se descoperă că este de fapt de viță nobilă și că a fost adoptată de părinții ei de condiție modestă pe când era doar o fetiță orfană. Contele, se pare, încerca să-și pună ordine în viață ca și cum aceasta ar fi fost o operă de artă.

Praskovia a fost binecuvântată cu o inteligență și o tărie de caracter ieșite din comun. Era cea mai bună cântăreață din Rusia la vremea aceea, era cultă și știa mai multe limbi străine. Cu toate acestea, a rămas șerbă până la un an înainte de moartea sa. Ce simțea? Cum a răspuns prejudecăților cu care s-a confruntat? Cum și-a reconciliat evlavia profundă,

acceptarea păcatului relațiilor sexuale în afara căsătoriei, cu sentimentele pe care le nutrea față de conte? Rareori avem ocazia să auzim mărturia unui șerb. Dar în 1863 a fost găsit un document printre hârtiile recent decedatei Tatiana Șlîkova, cântăreața de operă („Granatul” lui Șeremetev) și prietena de o viață a Praskoviei, care îl crescuse pe Dmitri ca pe propriul fiu, la Fontannîi Dom, după 1803. Documentul, cu caligrafia Praskoviei, a fost scris sub forma unei „rugăciuni” către Dumnezeu, aceasta fiind în mod evident conștientă de faptul că era pe moarte. Praskovia i l-a înmânat prietenei sale înainte de a muri, instruind-o să nu-l lase pe conte să-l vadă. Limbajul rugăciunii este incoerent și ambiguu, atmosfera e împovărată de sentimentul de vinovăție și de pocăință, dar dorința puternică de mântuire este neîndoielnică:

> O, Doamne milostive, izvorul bunătății și îndurării nemărginite, îți mărturisesc păcatele mele și îți așez dinaintea ochilor toate faptele mele păcătoase și nelegiuite. Am păcătuit, Doamne, iar boala mea, toate aceste cruste de pe corpul meu, e o pedeapsă cruntă. Port o povară grea, iar trupul despuiat îmi este pângărit. Trupul îmi e pângărit de gânduri și legături păcătoase. Sunt rea. Sunt trufașă. Sunt urâtă și lascivă. Un diavol sălășluiește în corpul meu. Plângi, îngerul meu, sufletul mi-a pierit. Zace într-un coșciug, inconștient și cuprins de amărăciune, căci, Doamne, faptele mele josnice și nelegiuite mi-au ucis sufletul. Dar față de păcatele mele puterea Domnului este foarte mare, mai mare decât nisipul din toate mările, și din adâncurile deznădejdii mele te implor, Doamne Atotputernice, nu mă părăsi. Îți cer stăruitor

binecuvântarea. Mă rog pentru îngăduința ta. Pedepsește-mă, Doamne, dar te rog, nu mă lăsa să mor[82].

4

Viața muzicală a Rusiei în secolul al XVIII-lea a fost dominată de curte și de micile teatre private precum cel al lui Șeremetev. Teatrele publice, prezente de multă vreme în orașele din Europa de Vest, au apărut în viața culturală a Rusiei abia în anii 1780. Aristocrația prefera propria societate și rareori mergea la teatrele publice, care le oferea în principal funcționarilor și negustorilor din orașe vodeviluri și opere comice. „Pe vremea noastră”, își amintea o anume prințesă Iankova, „era considerat un lucru mai rafinat să mergi [la teatru] la invitația personală a gazdei decât la un teatru unde putea să meargă oricine plătea. Și, la drept vorbind, care dintre prietenii noștri apropiați nu deținea propriul teatru privat?”[83].

La sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, existau teatre de șerbi pe 173 de moșii și orchestre de șerbi pe 300 de moșii[84]. Familiile Șeremetev, Goncearov, Saltîkov, Orlov, Șepelev, Tolstoi și Nașciokin aveau toate trupe mari de șerbi și teatre separate de proporțiile celor de la curtea țarinei Ecaterina cea Mare (Teatrul Ermitaj de la Palatul de Iarnă și Teatrul Chinez de la Țarskoe Selo), care le și inspiraseră. Ecaterina dădea tonul în privința teatrului din Rusia. Ea însăși scria piese de teatru și opere comice; a lansat

moda stilului francez în teatrul rusesc; și ea a fost cea care a avansat pentru prima oară ideea iluministă a teatrului ca model pentru sensibilitățile și moravurile publice. Teatrul de șerbi a jucat un rol central pe moșia nobililor în timpul domniei Ecaterinei.

În 1762, Petru al III-lea a eliberat nobilimea de serviciul obligatoriu față de stat. Ecaterina cea Mare, soția lui Petru, voia ca nobilimea ei să semene cu cea europeană. A fost un moment de cotitură în istoria culturală a aristocrației. Ușurați de îndatoririle lor față de stat, mulți nobili s-au retras la țară, ocupându-se în mai mare măsură de moșiile lor. Deceniile ce au urmat după emanciparea nobilimii au fost epoca de aur a palatului de distracții, cu galerii de artă, parcuri și grădini superbe, orchestre și teatre ce apăreau pentru prima dată în zonele rurale ale Rusiei. Moșia a devenit mult mai mult decât o simplă unitate economică sau un spațiu de locuit. A devenit o insulă de cultură europeană pe pământ țărănesc rus.

Trupa de șerbi Șeremetev era cel mai important teatru de gen și a jucat un rol major în dezvoltarea operei rusești. Era plasat pe același nivel cu teatrul curții de la Sankt-Petersburg și era considerat cu mult superior companiei de frunte de la Moscova, al cărei teatru se afla pe locul actual al Teatrului Bolșoi. Directorul englez al teatrului de la Moscova, Michael Meddox, se plângea că Kuskovo, unde nu exista taxă de intrare, îi lăsase teatrul fără spectatori[85]. Piotr Șeremetev stabilise trupa de șerbi la Kuskovo în anii 1760. Acesta nu era un artist, dar teatrul era un element la modă pe vasta sa moșie și îi permitea să distreze curtea. În 1775, împărăteasa Ecaterina a participat la un spectacol al operei franceze la teatrul în aer liber de la Kuskovo. Asta l-a încurajat pe

Șeremetev să construiască un teatru în toată regula, îndeajuns de mare încât să poată fi puse în scenă operele străine pe care împărăteasa le îndrăgea atât de mult, între 1777 și 1787. L-a lăsat ulterior director pe fiul său, contele Nikolai Petrovici, care era familiarizat cu operele franceză și italiană din călătoriile sale în Europa de la începutul anilor 1770. Nikolai și-a deprins interpreții șerbi cu tehnicile disciplinate ale Operei din Paris. Țăranii erau selectați de la o vârstă fragedă de pe diversele moșii și instruiți ca muzicieni pentru orchestra teatrului sau cântăreți pentru trupă. Mai erau un german care preda vioară, un profesor francez de canto, un profesor de italiană și franceză, un dirijor de cor rus și mai mulți maeștri de balet străini, majoritatea de la curte. Teatrul Șeremetev a fost primul din Rusia care a pus separat în scenă balete, și nu ca parte a unei opere, cum se obișnuia în secolul al XVIII-lea. Sub îndrumarea lui Nikolai Petrovici, a produs peste douăzeci de balete franceze și ruse, multe fiind reprezentate pentru prima oară în Rusia, cu mult înainte să fie puse în scenă la curte[86]. Baletul rusesc s-a născut la Kuskovo.

Așa s-a întâmplat și cu opera rusească. Teatrul Șeremetev a început să pună în scenă opere în limba rusă, ceea ce a încurajat compozițiile autohtone. Prima dintre acestea, *Aniuta* (care a avut premiera la Țarskoe Selo în 1772), a fost produsă la Kuskovo în 1781; iar *Necazurile provocate de caretă* de Vasili Pașkevici, cu un libret de Kniajnin (reprezentată pentru prima oară la Teatrul Ermitaj în 1779), a fost văzută la Kuskovo după un an[*6]. Înainte de ultimul sfert al secolului al XVIII-lea, opera era importată de peste hotare. Italienii au dat tonul devreme. *Calandro* de Giovanni Ristori a fost reprezentată de un grup de cântăreți italieni de la curtea din Dresda în 1731.

Împărăteasa Ana, fermecată de această distracție „exotică și irațională”, a recrutat compania venețiană a lui Francesco Araia să-i distreze curtea de la Sankt-Petersburg, iar aceasta a pus în scenă *La Forza dell’amore* la Palatul de Iarnă cu ocazia zilei de naștere a împărătesei în 1736. Începând cu Araia, italienii au ocupat postul de *maestro di capella* la curtea imperială, cu doar două excepții, până în secolul al XIX-lea. Drept urmare, primii compozitori ruși au fost puternic influențați de stilul italian. Maxim Berezovski, Dmitri Bortnianski și Evstignei Fomin au învățat cu toții de la italienii din Sankt-Petersburg, iar apoi au fost trimiși să studieze chiar în Italia. Berezovski a fost coleg cu Mozart la școala de compoziție a lui Padre Martini[*7].

Povestea de dragoste dintre Sankt-Petersburg și Veneția a fost continuată de Glinka, Ceaikovski și Stravinski. În mod ironic, un venețian pe nume Catterino Cavos a fost pionierul operei naționale ruse. Cavos a venit la Petersburg în 1798 și s-a îndrăgostit numaidecât de oraș, care îi amintea de meleagurile lui natale. În 1803, împăratul Alexandru a preluat controlul asupra teatrelor publice și l-a numit pe Cavos în fruntea Bolșoi Kamennîi, până atunci singurul teatru public de operă, rezervat exclusiv operei italiene. Cavos a transformat Bolșoi Kamennîi într-o redută a operei rusești. A compus opere precum *Ilia Bogatîr* (1807), pe teme naționale eroice, cu librete în rusă, iar muzica lui a fost puternic influențată de cântecele populare ruse și ucrainene. O bună parte din muzica de operă a lui Glinka, în care naționaliștii vedeau baza tradiției rusești, a fost în realitate anticipată de Cavos. „Caracterul național” al muzicii ruse a fost așadar imprimat de un străin[*8].

Și francezii au avut o contribuție esențială la dezvoltarea unui stil muzical eminamente rusesc. Una dintre primele măsuri luate de Ecaterina cea Mare la urcarea sa pe tron în 1762 a fost aceea de a invita o trupă franceză de operă la curtea de la Sankt-Petersburg. În timpul domniei sale, opera curții s-a numărat printre cele mai bune din Europa. A pus în scenă premiera mai multor opere de seamă, printre care și *Il barbiere di Siviglia* (1782) de Giovanni Paisiello. Opera comică franceză, cu decorul ei rustic și accentul pe dialectul și muzica populară, a constituit o influență majoră asupra primelor opere rusești și a unor *Singspiels* precum *Aniuta* (asemănătoare cu *Annette et Lubin* de Favart), *Bazarul din Sankt-Petersburg* și *Magicianul morar* (bazată pe *Le devin du village* de Rousseau). Aceste opere au constituit baza repertoriului Șeremetev: foarte multe dintre ele au fost reprezentate la Kuskovo și Ostankino. Cu personajele lor comice din popor și motivele lor stilizate din cântecele populare, au dat glas unei conștiințe naționale ruse în curs de cristalizare.

Una dintre primele opere rusești a fost comandată în mod special de Șeremetevi, pentru teatrul în aer liber de la Kuskovo, în 1781. *Negru de invidie, sau luntrașul din Kuskovo* era un omagiu adus palatului Șeremetev și parcului său, care servea drept fundal pentru opera de pe scenă[87]. Producția era o ilustrare perfectă a modului în care palatul însuși devenise un fel de teatru pentru reprezentarea vieții nobilimii ruse, o scenă uriașă pregătită pentru etalarea bogăției și stilului european.

Designul și decorul palatului și al parcului erau extrem de teatrale. Arcada înaltă din piatră care îi întâmpina pe oaspeți

marca intrarea într-o altă lume. Grădinile amenajate și palatul erau dispuse, aidoma recuzitei pe o scenă, astfel încât să provoace o anumită emoție sau un efect teatral. Elemente precum sculpturile înfățișând „țărani” sau „vite” în pădure ori templele, lacurile și grotele din parcul englez amplificau senzația că te aflai pe un tărâm fantastic[88]. Kuskovo era plin de artificii dramatice. Clădirea principală era făcută din lemn sculptat astfel încât să pară din piatră. În parc, extraordinarul pavilion cu grotă al lui Fiodor Argunov era nespus de jucăuș: pereții săi interiori erau căptușiți cu cochilii și vietăți marine artificiale; iar (într-o trimitere la casa din Petersburg) cupola lui barocă era construită sub forma unei fântâni.

Din punctul de vedere al programelor sale și spectacolelor publice de fiecare zi, și palatul era un fel de teatru. Ceremoniile zilnice ale nobilului – ritualurile asociate cu rugăciunea de dimineață, micul dejun, prânzul și cina, îmbrăcatul și dezbrăcatul, munca de birou și mersul la vânătoare, spălatul și culcatul – erau efectuate conform unui scenariu detaliat care trebuia învățat de stăpân și de un număr uriaș de actori secundari șerbi. Apoi mai existau și anumite funcții sociale ce serveau drept arenă pentru etalarea ritualizată a moravurilor cultivate, salonul sau balul unde nobilii își dovedeau manierele și bunul-gust european. Femeile purtau peruci și alunițe. Erau conștiente de nevoia de a adopta un rol principal – dansând, cântând la pian, cochetând. Dandy-i își transformau viața socială în artă de tip performance: fiecare poză afectată era atent repetată. Se pregăteau, la fel ca Evgheni Oneghin, ca niște actori care apăreau în fața unui public.

Preferă să stea trei ore, cel puțin,
A se-oglindi-n costumul fin[89].

Eticheta le impunea o ținută și o conduită prestabilite: felul în care mergeau și stăteau în picioare, modul în care intrau într-o încăpere sau o părăseau, felul în care stăteau așezați și-și țineau mâinile, modul în care zâmbeau sau dădeau din cap – fiecare poză și fiecare gest erau atent regizate. De aceea, pereții sălilor de bal și de recepție erau acoperiți cu oglinzi în care așa-numita *beau monde* să-și poată analiza prestația.

Aristocrația din Rusia secolului al XVIII-lea era conștientă că își „juca” viața ca și cum s-ar fi aflat pe o scenă. Nobilul rus nu era un „european” înnăscut, iar manierele europene nu îi erau firești. Era nevoit să le deprindă, așa cum învăța o limbă străină, într-o formă ritualizată, printr-o imitare conștientă a Vestului. Iar tonul l-a dat Petru cel Mare, reinventându-se pe sine și aristocrația sa conform modelului european. Primul lucru pe care l-a făcut după ce s-a întors din Europa, în 1698, a fost să le poruncească tuturor boierilor să renunțe la caftanele lor în favoarea codurilor vestimentare occidentale. Într-o ruptură simbolică cu trecutul, le-a interzis să poarte barbă, considerată în mod tradițional un semn de sfințenie, și le-a pus el însuși foarfeca în mână curtenilor șovăielnici[*9]. Petru le-a cerut nobililor lui să organizeze recepțiile conform modei europene: împreună cu șeful poliției, superviza personal listele de invitați la balurile gazdelor sale atent alese. Aristocrația trebuia să învețe să vorbească în franceză, să discute politicos și să danseze menuet. Femeile, care fuseseră izolate în spațiul privat al lumii semiasiatice a Țaratului

Moscovit, urmau să-și încorseteze trupurile și să onoreze societatea cu prezența lor.

Aceste noi moravuri sociale au fost expuse pe larg într-un manual de etichetă, *Oglinda onorabilă pentru tineret*, o adaptare îmbogățită de Petru a originalului german. Printre altele, acesta își sfătuia cititorii să nu-și „scuipe mâncarea", să nu „folosească cuțitul ca să-și curețe dinții" și să nu-și „sufle nasul ca o trompetă"[90]. Respectarea acestor prescripții necesita un mod conștient de acțiune, foarte diferit de comportamentul lipsit de rușine sau „natural" al rusului; cu acele ocazii, rusul trebuia să fie conștient de faptul că se abătea de la comportamentul său obișnuit de rus. Cărțile de etichetă de felul *Oglinzii onorabile* îl sfătuiau pe nobilul rus să-și închipuie că se află în compania unor străini, păstrându-și totodată conștiința de rus. Ideea nu era să devină european, ci mai curând să se comporte ca atare. La fel ca un actor atent la propria imagine pe scenă, nobilul era instruit să-și analizeze comportamentul din punctul de vedere al unui rus. Era singura modalitate în care putea judeca caracterul străin al acestuia[91].

Un număr mare de jurnale și memorii ale aristocrației descriu modul în care tinerii nobili erau instruiți să se comporte în societate. „Ideea nu era să fii, ci să pari"[92], își amintea un autor de memorii. În această societate nu contau decât aparențele, iar succesul depindea de un cod subtil al manierelor etalat doar de cei de viță nobilă. Vestimentație elegantă, comportament cuviincios, modestie și gentilețe, conversație rafinată și abilitatea de a dansa cu grație – acestea erau calitățile unei persoane „*comme il faut*". Tolstoi le-a redus la o limbă franceză perfectă; unghii lungi, curate și îngrijite; și

„o nelipsită expresie, elegantă și disprețuitoare, de plictiseală”[93]. Unghiile îngrijite și un aer de plictiseală cultivat erau și trăsăturile definitorii ale dandy-ilor, după spusele lui Pușkin (așa a fost zugrăvit poetul în celebrul portret realizat de Orest Kiprenski ce pare să fi fost pictat la Fontannîi Dom).

Rusul european avea o identitate scindată. Mintea lui era împărțită în două. La un nivel era conștient că își „interpreta” viața conform convențiilor europene prescrise; cu toate acestea, la alt nivel, viața sa interioară era dictată de cutumele și sensibilitățile rusești. Distincția nu era absolută, firește: puteau exista forme conștiente de „rusitate”, după cum aveau să dovedească slavofilii, dar era posibil și ca obiceiurile europene să fie atât de adânc înrădăcinate, încât să pară și să fie considerate „firești”. Dar, în general, rusul european era un „european” pe scena publică și un „rus” în acele momente din viața sa privată în care, fără nici măcar să se gândească, făcea lucrurile într-un mod specific rusesc. Aceasta era moștenirea strămoșilor săi pe care nici o influență europeană nu o putea șterge cu totul. Ea îi permitea unei contese precum Natașa să execute dansul rusesc. Orice aristocrat rus, oricât de european ar fi devenit, avea o empatie discretă și instinctivă pentru cutumele și credințele, obiceiurile și ritmurile vieții țărănești din Rusia. Într-adevăr, cum să nu fie așa, când nobilul era născut la țară, petrecându-și copilăria în compania șerbilor și trăind cea mai mare parte din viață pe moșie – o insuliță a culturii europene într-o vastă mare țărănească rusă?

Configurația palatului era o hartă a acestei sciziuni în geografia emoțională a nobilului. Erau sălile mari de recepție, întotdeauna reci și expuse la curent, unde manierele europene formale reprezentau norma; apoi mai erau

încăperile private, dormitoarele și budoarele, camera de lucru și salonul, capela și camera icoanelor și coridoarele care făceau legătura cu aripa servitorilor, caracterizate printr-un mod de viață mai informal, „rusesc”. Uneori această separare era menținută în mod conștient. La Fontannîi Dom, contele Șeremetev și-a rearanjat camerele în așa fel încât toată viața lui publică să se desfășoare în partea stângă, cu cheiul, în vreme ce partea dreaptă și camerele cu vedere la grădina din spate erau rezervate vieții sale secrete. Aceste încăperi private aveau o atmosferă și un stil cu totul diferite, cu țesături, tapet și covoare în culori calde și sobe rusești, față de camerele publice reci și fără sobe, cu parchet și pereți cu oglinzi și marmură[94]. Era ca și cum contele încerca să creeze un spațiu intim, domestic și mai „rusesc” unde să se relaxeze cu Praskovia.

În 1837, Palatul de Iarnă de la Sankt-Petersburg a fost devastat de un incendiu atât de mare, încât se vedea și din sate situate la 80 de kilometri depărtare. A izbucnit într-o încăpere din lemn de la subsol și a cuprins în scurt timp etajele superioare, care aveau spații goale și pereți din lemn în spatele fațadelor din piatră. Simbolismul incendiului nu a trecut neobservat într-un oraș întemeiat pe mituri apocaliptice: vechea Rusie se răzbuna. Dincolo de impunătoarele săli de recepție, fiecare palat avea o „Rusie din lemn”. Din strălucitoarea sală albă de bal de la Fontannîi Dom puteai să ieși printr-o ușă-oglindă ascunsă și să cobori pe o scară în aripa servitorilor și într-o altă lume. Aici se aflau bucătăriile, unde focurile deschise ardeau toată ziua, o magazie în curte unde căruțele țăranilor aduceau produse agricole, un șopron pentru trăsuri, o potcovărie, ateliere, graj-

duri, șuri pentru vite, un coteț, o seră mare, un spălător și o *bania* sau baie din lemn[95].

Mersul la *bania* era un vechi obicei rusesc. Încă din epoca medievală, rușii o considerau o instituție națională, iar dacă nu mergeai la o *bania* de cel puțin trei ori pe săptămână, dovedeai practic că ai origini străine. Fiecare casă nobilă avea propria saună. În orașele mici și la sate exista în mod invariabil o baie comunală, unde bărbații și femeile făceau băi de aburi, bătându-se unii pe alții, după obicei, cu măturici din frunze tinere de mesteacăn, și se răcoreau tăvălindu-se împreună prin zăpadă. Din cauza reputației sale de loc pentru sex și comportament sălbatic, Petru cel Mare a încercat să pună capăt acestei *bania*, prezentând-o ca pe o relicvă a statului medieval rus, și a încurajat construirea unor băi occidentale în palatele și reședințele particulare din Sankt-Petersburg. Însă, în ciuda taxelor exorbitante pe care le implica, nobilii au preferat în continuare baia rusească și, până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, mai toate palatele din Sankt-Petersburg aveau una[96].

Se credea că *bania* are puteri tămăduitoare speciale – era numită „primul medic al poporului” (vodca era al doilea, iar usturoiul crud al treilea). Existau fel de fel de credințe magice asociate cu ea în folclor[97]. Când mergeai la *bania*, îți curățai atât trupul, cât și sufletul, iar obiceiul acestei purificări făcea parte din ritualuri importante. *Bania* era un loc potrivit pentru nașteri: era cald, curat și retras, iar printr-o serie de ritualuri de îmbăiere care durau patruzeci de zile mama era purificată de lohii, care, potrivit Bisericii și credinței populare ce susținea ideea nașterii lipsite de sânge a lui Iisus, simbolizau decăderea femeii[98]. Și în riturile prenupțiale rolul

baniei era acela de a asigura puritatea femeii: mireasa era spălată în *bania* de slujnicele ei în ajunul nunții. În unele locuri se obișnuia ca mireasa și mirele să meargă la baie înainte de noaptea nunții. Acestea nu erau doar ritualuri țărănești. Erau împărtășite de nobilimea provincială și chiar de curte în ultimele decenii ale secolului al XVII-lea. Conform obiceiurilor din anii 1670, mireasa țarului Aleksei a fost spălată în *bania* în ziua dinaintea nunții, în timp ce un cor intona afară cânturi religioase, după care a primit binecuvântarea unui preot[99]. Această întrepătrundere a riturilor păgâne de îmbăiere cu ritualurile creștine era la fel de pronunțată de Bobotează și de Lăsata-secului („Lunea curată”), când abluțiunea și devoțiunea constituiau ordinea de zi. În aceste zile sfinte se obișnuia ca familia rusească, indiferent de clasa socială, să facă curățenie în casă, să spele toate podelele, să facă ordine în dulapuri, să arunce toate alimentele stricate sau profane și apoi, după ce va fi făcut toate acestea, să meargă la baie și să-și curețe și trupul.

4. *Gérard de la Barthe,* Baie de tratament la Moscova, *1790*

În palat, salonul de la etaj aparținea unei lumi cu totul diferite, europene. Fiecare mare palat avea propriul salon, care găzduia concerte și baluri mascate, banchete, serate și uneori chiar lecturi susținute de cei mai de seamă poeți ruși de la acea vreme. La fel ca toate palatele, Fontannîi Dom era proiectat pentru ritualurile de salon. Exista o alee lată pentru sosirea cu fast a caretei cu patru cai; un vestibul public pentru mantale și blănuri; o scară de „paradă” și încăperi mari de recepție unde oaspeții să-și etaleze ținutele făcute cu gust și eticheta. Femeile erau vedetele acestei societăți. Fiecare salon

gravita în jurul frumuseții, farmecului și spiritului unei anumite gazde – precum Anna Scherer în *Război și pace* de Tolstoi sau Tatiana în *Evgheni Oneghin* de Pușkin. După ce fuseseră excluse din viața publică în timpul Țaratului Moscovei, femeile au ocupat roluri de frunte în cultura europeană a secolului al XVIII-lea. Pentru prima oară în istoria statului rus, exista până și o succesiune de suverane. Femeile erau educate și aveau o cunoaștere desăvârșită a artelor europene. Până la sfârșitul secolului al XVIII-lea, nobila educată devenise norma în înalta societate – într-o asemenea măsură, încât nobila lipsită de educație a devenit un subiect frecvent de satiră. Amintindu-și experiența sa ca ambasador francez la Sankt-Petersburg în anii 1780, contele Ségur considera că nobilele ruse „îi întrecuseră pe bărbați în această cursă a progresului: vedeai deja un număr mare de fete și femei elegante, remarcabile prin manierele lor, vorbind fluent șapte sau opt limbi, cântând la diverse instrumente și familiarizate cu cei mai vestiți romancieri și poeți din Franța, Italia și Anglia”. Bărbații, în schimb, nu aveau mare lucru de spus[100].

Femeile impuneau manierele salonului: sărutatul mâinii, genuflexiunile de balet și ținutele efeminate ale dandy-ilor reflectau influența lor. Arta conversației de salon era vădit feminină. Conversația relaxată și spirituală aluneca imperceptibil de la un subiect la altul, până și cel mai banal lucru devenind un subiect fascinant și fermecător. De asemenea, era *de rigueur* să nu te apleci mult asupra subiectelor serioase, „masculine”, precum politica sau filosofia, după cum sublinia Pușkin în *Evgheni Oneghin*:

Presar cu glume piperate
Discuțiile animate.
Și-n fața gazdei primitoare,
Toți, fără vorbării pedante,
Și adevăruri epatante,
Se-ntrec cu verva-n scăpărare,
Nesperiind nici o ureche
C-o vorbă nesărată, veche[101].

Pușkin spunea că scopul conversației de salon era acela de a flirta (a susținut odată chiar că scopul vieții era „să fii atrăgător pentru femei"). Prietenii lui Pușkin mărturiseau că arta lui de a conversa era la fel de memorabilă ca poezia, în vreme ce fratele lui, Lev, afirma că adevăratul lui geniu se arăta în flirtul cu femei[102].

În epoca lui Pușkin, publicul cititor de literatură era preponderent feminin. În *Evgheni Oneghin*, când o întâlnim pentru prima oară pe eroină, Tatiana, aceasta are în mână o carte în limba franceză. Limba literară rusă, care s-a dezvoltat în această perioadă, era făurită în mod conștient de poeți precum Pușkin pentru a reflecta gusturile feminine și stilul salonului. Rusia abia dacă avea o literatură națională până să apară Pușkin pe scena literară (de unde și statutul său de zeu în acea societate). „În Rusia", scria Madame de Staël la începutul anilor 1800, „literatura constă în câțiva domni"[103]. Până în anii 1830, când Rusia avea o literatură înfloritoare și plină de viață, persistența unor asemenea atitudini devenise o sursă de satiră literară din partea unor scriitori patrioți ca Pușkin. În nuvela sa *Dama de pică* (1834), bătrâna contesă, o doamnă din timpul țarinei Ecaterina cea Mare, este uluită

atunci când nepotul ei, pe care îl rugase să-i aducă un nou roman, o întreabă dacă i-ar plăcea unul rusesc. „Există romane rusești?”, se miră bătrâna doamnă[104]. Cu toate acestea, la vremea la care scria de Staël, absența unui canon literar major era o rușine colosală pentru rușii cultivați. În 1802, poetul și istoricul Nikolai Karamzin a alcătuit un „Panteon al scriitorilor ruși”, de la bardul Bojan din Antichitate și până în zilele sale: acesta cuprindea doar douăzeci de nume. Operele literare de seamă din secolul al XVIII-lea – satirele prințului Antioh Cantemir, odele lui Vasili Trediakovski și Aleksandr Sumarokov, poeziile lui Lomonosov și Derjavin, tragediile lui Iakov Kniajnin și comediile lui Denis Fonvizin – cu greu puteau însemna o literatură națională. Toate operele lor erau derivate din genuri ale tradiției neoclasice. Unele erau doar traduceri ale unor opere europene, cu nume rusești atribuite personajelor și cu acțiunea transferată în Rusia. Vladimir Lukin, dramaturgul de la curtea Ecaterinei, a rusificat un număr mare de piese de teatru franceze. La fel a făcut și Fonvizin în anii 1760. În ultimele trei sferturi din secolul al XVIII-lea, în Rusia au fost publicate circa 500 de opere literare. Însă doar șapte aveau origini rusești[105].

Lipsa unei literaturi naționale avea să obsedeze intelectualitatea tânără a Rusiei în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Karamzin o explica prin absența instituțiilor (societăți literare, reviste, ziare) care contribuiau la formarea societății europene[106]. Publicul cititor rus era extrem de redus – o proporție infimă din populația totală în secolul al XVIII-lea –, iar tipăriturile erau dominate de Biserică și de curte. Era foarte dificil, dacă nu chiar imposibil, ca un

scriitor să trăiască din cărțile sale. Majoritatea scriitorilor ruși din secolul al XVIII-lea erau nevoiți, ca nobili, să ocupe funcții de stat, iar cei care, asemenea fabulistului Ivan Krîlov, întorceau spatele serviciului civil și încercau să-și câștige existența din propriile opere ajungeau aproape întotdeauna într-o sărăcie lucie. Krîlov a fost nevoit să devină preceptor în casele celor bogați. A lucrat o perioadă și la Fontannîi Dom[107].

Dar cel mai mare impediment în calea dezvoltării unei literaturi era limba literară nedezvoltată. În Franța sau în Anglia, scriitorul scria în mare măsură așa cum se vorbea; dar în Rusia exista un decalaj uriaș între limba scrisă și cea vorbită. Limba scrisă a secolului al XVIII-lea era o combinație stângace de slavonă bisericească arhaică, jargon birocratic așa-zis de cancelarie și latinisme importate de polonezi. Nu existau norme de gramatică sau de ortografie și nici o definiție clară pentru multe cuvinte abstracte. Era o limbă pedantă și obscură, cu totul îndepărtată de limba vorbită a înaltei societăți (care era în esență franceza) și de limba simplă a țărănimii ruse.

Aceasta era provocarea cu care se confruntau poeții din Rusia la începutul secolului al XIX-lea: să creeze o limbă literară cu rădăcini în limba vorbită a societății. Problema esențială era că în rusă nu existau termeni pentru tipul de gânduri și de sentimente ce alcătuiesc lexiconul scriitorului. Conceptele literare de bază, dintre care majoritatea aveau de-a face cu lumea privată a individului, nu fuseseră dezvoltate în limba rusă: „gest”, „compasiune”, „intimitate”, „impuls” și „imaginație” – nici unul nu putea fi exprimat fără a recurge la franceză[108]. În plus, dat fiind că aproape toată cultura materială a societății fusese importată din Occident, nu

existau, după cum comenta Pușkin, cuvinte rusești pentru lucruri de bază:

> Dar *pantaloni*, și *frac*, și *veste*
> Lipsesc cuvintele aceste
> Din limba rusă[109].

De aceea, scriitorii ruși erau nevoiți să adapteze ori să împrumute cuvinte din franceză ca să exprime sentimentele și să reprezinte lumea cititorilor lor din înalta societate. Karamzin și discipolii săi literari (printre care și tânărul Pușkin) își propuneau să „scrie așa cum vorbesc oamenii” – adică așa cum vorbeau oamenii de cultură și cu bun-gust și îndeosebi „femeia cultivată” din societatea rafinată, care era, și-au dat ei seama, „principalul lor cititor”[110]. Acest „stil de salon” își trăgea o anumită ușurință și un oarecare rafinament din sintaxa și frazeologia sa galicizate. Însă utilizarea excesivă a neologismelor și a cuvintelor împrumutate din franceză îl făcea totodată stângaci și prolix. Iar în felul său era la fel de îndepărtat de vorbirea din popor ca slavona bisericească din secolul al XVIII-lea. Aceasta era limba afectării sociale pe care o satiriza Tolstoi în pasajele de început ale romanului *Război și pace*:

> Anna Pavlovna tușea de câteva zile. Avea *la grippe*, după cum spunea ea; *grippe* era pe atunci un termen nou la Sankt-Petersburg, folosit doar de *élite*[111].

Totuși, acest stil de salon era o etapă necesară în evoluția limbii literare. Până când Rusia nu avea un public cititor mai

larg și mai mulți scriitori dispuși să folosească în literatură un limbaj obișnuit, nu exista alternativă. Chiar și la începutul secolului al XIX-lea, când poeți precum Pușkin au încercat să pună capăt influenței străine asupra limbii inventând cuvinte rusești, erau nevoiți să le explice publicului lor de salon. În povestirea sa *Domnișoara țărăncuță*, Pușkin a fost nevoit să clarifice sensul cuvântului rusesc *samobîtnost* adăugând între paranteze echivalentul lui francez, *individualité*[112].

5

În noiembrie 1779, teatrul de curte Ermitaj din Sankt-Petersburg a găzduit premiera operei comice *Necazurile provocate de caretă* a lui Kniajnin. Era o alegere ironică pentru această satiră amuzantă despre imitarea servilă a manierelor străine. Teatrul somptuous, recent construit de italianul Quarenghi în Palatul de Iarnă, era casa operei franceze, cea mai prestigioasă dintre companiile străine. Publicul său de elită era îmbrăcat impecabil, având cele mai în vogă ținute și coafuri franțuzești. Era tocmai genul de galomanie pe care opera lui Kniajnin o învinovățea pentru corupția morală a societății. Opera spune povestea unui cuplu de la țară, Lukian și Aniuta, care sunt împiedicați să se căsătorească de către vechilul gelos al stăpânului, Klimentî, care o vrea pe Aniuta pentru sine. Fiind șerbi, cei doi îndrăgostiți aparțin unui cuplu ridicol de nobili, Firiulinii („Nătăfleții”), al căror unic scop în viață este acela de a copia cele mai noi tendințe de la Paris.

Firiulinii decid că trebuie să aibă o trăsură nouă care e ultima modă. Ca să strângă bani, îi poruncesc lui Klimentî să vândă câțiva dintre șerbi pentru serviciul militar. Klimentî îl alege pe Lukian. Acesta este eliberat în cele din urmă, dar numai după ce îndrăgostiții își roagă stăruitor stăpânii în limbajul sentimental al salonului galicizat. Până atunci, Firiulinii îi consideraseră simpli șerbi ruși și, prin urmare, au presupus că nu sunt capabili de sentimente precum iubirea. Însă totul este pus într-o nouă perspectivă de îndată ce Lukian și Aniuta vorbesc în clișee franțuzești[113].

Satira lui Kniajnin se număra printre cele care echivalau prețiozitățile străine de la Sankt-Petersburg cu ruina morală a societății. Dandy-ul din Sankt-Petersburg, cu hainele lui la modă, cu manierele sale ostentative și vorba franțuzească efeminată, devenise un antimodel al „bărbatului rus”. El era calul de bătaie în comedii, de la personajul Medor din satira lui Cantemir *O lecție slabă* (1729) la Ivan al lui Fonvizin din *Brigadierul* (1769). Aceste comedii conțineau ingredientele unei conștiințe naționale bazate pe antiteza străin-autohton. Manierele decadente și artificiale ale dandy-ilor contrastau cu virtuțile simple, naturale ale țărănimii; ispitele materiale ale orașului european cu valorile spirituale ale satului rusesc. Pe lângă faptul că se adresa într-o limbă străină rușilor mai în vârstă decât el (a căror neputință de a-i înțelege galicismele era o sursă de confuzii comice), tânărul dandy se ghida după un cod moral străin care amenința tradițiile patriarhale ale Rusiei. În comedia lui Heraskov *Cel ce urăște*, care se juca la Sankt-Petersburg în același an cu *Necazurile provocate de caretă*, dandy-ul Stovid își sfătuiește un prieten, care nu reușește să determine o tânără să iasă cu el în ciuda voinței

părinților ei, să „o convingă că la Paris dragostea unui copil pentru părinții săi e socotită un lucru filistin”. Fata impresionabilă este cucerită de acest argument, iar Stovid relatează cum a auzit-o spunându-i tatălui ei: „«Nu te mai băga! În Franța, tații nu sunt interesați cu cine se însoțesc copiii lor și numai negustorii își lasă fiicele să le sărute mâna.» Iar apoi l-a scuipat”[114].

Esența tuturor acestor satire era noțiunea de Occident ca negare a principiilor rusești. Lecția morală era simplă: prin imitarea servilă a principiilor occidentale, aristocrații își pierduseră simțul propriei naționalități. În încercarea de a se simți ca acasă în mijlocul străinilor, deveniseră străini la ei acasă.

Nobilul care venerează Franța – și, astfel, disprețuiește Rusia – era un personaj constant în toate aceste comedii. „De ce m-am născut rus?”, se lamentează Diulej în *Monștrii* (1750) de Sumarokov. „O, Natură! Nu ți-e rușine că mi-ai dat un tată rus?” Diulej își disprețuiește în asemenea măsură conaționalii, încât, într-o continuare a piesei, provoacă o cunoștință la duel fiindcă aceasta îndrăznise să-l numească „un compatriot rus și un frate”[115]. Ivan al lui Fonvizin, în *Brigadierul*, consideră că Franța e „patria sa spirituală” din simplul motiv că fusese instruit cândva de un vizitiu francez. Revenind dintr-o vizită în Franța, Ivan proclamă că „oricine a fost vreodată la Paris are dreptul de a nu se mai considera rus”[116].

Acest tip literar a rămas o constantă pe scena secolului al XIX-lea. Ceațki al lui Aleksandr Griboedov, din *Prea multă minte strică* (1822-1824), devine atât de cufundat în cultura europeană în călătoriile sale, încât la întoarcere nu mai poate suporta să locuiască la Moscova. Pleacă din nou la Paris,

afirmând că pentru el nu mai există loc în viața rusească. Ceațki era un prototip al acelor „bărbați inutili” care populează literatura rusă a secolului al XIX-lea: *Evgheni Oneghin* al lui Pușkin, Peciorin al lui Lermontov (*Un erou al timpului nostru*, 1840), *Rudin* al lui Turgheniev (1856); rădăcina tuturor problemelor lor – sentimentul înstrăinării de țara natală.

Existau mulți asemenea lui Ceațki în viața reală. Dostoievski a întâlnit câțiva în comunitățile rusești de emigranți din Germania și Franța în anii 1870:

> Au emigrat oameni fel de fel, dar, în marea lor majoritate, dacă nu toți, urau mai mult sau mai puțin Rusia, unii din rațiuni morale, ca urmare a convingerii că „în Rusia oamenii cumsecade și inteligenți ca ei nu au ce face”, alții urând-o pur și simplu, fără nici o convingere, ca să spunem așa, firesc, fizic: pentru climă, pentru câmpii, pentru păduri, pentru cutume, pentru țăranul eliberat, pentru istoria rusă, într-un cuvânt, urând-o pentru tot, tot[117].

Însă nu numai emigranții – sau stabilirea aproape permanentă a rușilor înstăriți în stațiunile și pe litoralul din Germania și Franța – se îndepărtau de țara lor natală. Scopul educației europene era acela de a-l face pe rus să se simtă ca acasă în egală măsură la Paris și la Sankt-Petersburg. Această educație genera un anumit cosmopolitism, care era unul dintre punctele culturale forte de durată ale Rusiei. El conferea claselor educate sentimentul că aparțineau unei civilizații europene mai vaste, aceasta fiind cheia marilor realizări ale culturii lor naționale în secolul al XIX-lea. Pușkin,

Tolstoi, Turgheniev, Ceaikovski, Diaghilev și Stravinski – cu toții și-au combinat identitatea rusă cu una culturală europeană. Scriind la apogeul din anii 1870, Tolstoi evoca farmecul aproape magic al acestei lumi europene, văzută prin ochii lui Levin atunci când se îndrăgostește de casa Șcerbațki în *Anna Karenina* (1873-1876):

> Oricît ar părea de ciudat, Konstantin Levin era îndrăgostit chiar de casa lor, de familia Șcerbațki, mai ales de jumătatea feminină a acestei familii. Pe maică-sa nu și-o amintea, iar singura lui soră era mai mare decât el, așa că în casa familiei Șcerbațki văzuse pentru prima oară acel mediu al unei vechi familii aristocrate, cultivate și oneste, de care fusese frustrat prin moartea părinților lui. Toți membrii acestei familii, mai ales jumătatea feminină, i se păreau învăluiți într-o perdea misterioasă și poetică și nu numai că nu vedea la ei nici un defect, ci presupunea că sub această perdea poetică, în care erau învăluiți, se află sentimentele cele mai elevate și toate perfecțiunile posibile. De ce aceste domnișoare trebuiau să vorbească o zi franțuzește și o zi englezește; de ce la anumite ore cântau cu schimbul la pianul ale cărui sunete ajungeau până sus, în camera fratelui lor, unde învățau cei doi studenți; de ce veneau aici acești profesori de literatură franceză, muzică, desen, dans; de ce, la orele știute, toate cele trei domnișoare împreună cu *m-lle* Linon se duceau cu caleașca pe bulevardul Tver, îmbrăcate în hainele lor de blană cu atlaz – Dolly într-una lungă, Natalie într-una midi, iar Kitty într-una scurtă de tot, așa că picioarele ei zvelte, în ciorapii bine întinși, erau etalate în văzul tuturor; de ce

ele, însoțite de un lacheu cu cocardă de aur la pălărie, aveau nevoie să se plimbe pe bulevardul Tver – toate acestea și multe altele, care se făceau în lumea lor misterioasă, el nu le înțelegea, dar știa că tot ce se făcea acolo era sublim și era îndrăgostit tocmai de misterul celor ce se săvârșeau[118].

Totuși, acest sentiment că făceau parte din Europa le și împărțea sufletul. „Noi, rușii, avem două patrii: Rusia și Europa”, scria Dostoievski. Aleksandr Herzen era un exemplu tipic pentru această elită occidentalizată. După ce l-a cunoscut la Paris, Dostoievski a spus că acesta nu emigrase – se născuse emigrant. Scriitorul din secolul al XIX-lea Mihail Saltîkov-Șcedrin explica bine acest exil interior. „În Rusia”, își amintea el despre anii 1840, „existam doar în sens factual sau, cum se spunea pe atunci, aveam un «mod de viață». Mergeam la birou, le scriam scrisori rudelor noastre, luam cina în restaurante, stăteam de vorbă și așa mai departe. Dar, spiritual vorbind, eram cu toții locuitori ai Franței”[119]. Așadar, pentru acești ruși europeni, „Europa” nu era doar un loc. Era un teritoriu al minții unde locuiau prin intermediul educației lor, al limbii, religiei și atitudinilor lor generale.

Erau atât de cufundați în limbile străine, încât multora dintre ei li se părea o adevărată provocare să vorbească sau să scrie în limba maternă. Prințesa Daşkova, o aprigă susținătoare a culturii ruse și singura președintă pe care a avut-o Academia de Științe din Rusia, avea o educație europeană de excepție. „Eram instruiți în patru limbi diferite și vorbeam fluent limba franceză”, scria ea în memoriile sale, „dar rusa mea lăsa mult de dorit”[120]. Contele Karl Nesselrode, german

baltic și ministru rus de Externe între 1815 și 1856, nu știa să scrie și nici să vorbească în limba țării pe care trebuia să o reprezinte. Franceza era limba înaltei societăți, iar în familiile de viță nobilă era și limba tuturor relațiilor personale. Membrii familiei Volkonski, de pildă, a cărei poveste o vom urmări în această carte, vorbeau între ei mai mult în franceză. Mademoiselle Callame, o guvernantă franțuzoaică în casa Volkonski, își amintea că în aproape cincizeci de ani de muncă nu auzise o boabă rusește în familia Volkonski, cu excepția ordinelor pentru servitori. Acest lucru era adevărat și în cazul Mariei (născută Raevskaia), soția prințului Serghei Volkonski, aghiotantul preferat al țarului Alexandru în 1812. În ciuda faptului că fusese crescută în provinciile ucrainene, unde familiile de nobili erau mai înclinate să vorbească în limba maternă, rusa, Maria nu știa să scrie cum se cuvine în rusă. Scrisorile către soțul ei erau în franceză. Rusa vorbită, pe care o învățase de la servitori, era foarte primitivă și plină de termeni argotici țărănești. Era un paradox des întâlnit că rușii cei mai rafinați și mai cultivați puteau vorbi doar rusa rurală pe care o învățaseră de la servitori în copilărie[121]. Aceasta era cultura europeană din romanul *Război și pace* de Tolstoi – o cultură în care rușii vorbeau „franceza aleasă în care bunicii noștri nu numai că se exprimau, dar în care și gândeau”[122]. Stăteau de vorbă în rusa maternă de parcă erau francezi aflați în Rusia doar de un an.

Această neglijare a limbii ruse era cea mai pronunțată și mai persistentă în eșaloanele superioare ale aristocrației, care fuseseră dintotdeauna cele mai europenizate (și în multe cazuri de origine străină). În unele familii, copiii aveau voie să vorbească în rusă doar duminica și cu ocazia sărbătorilor

religioase. De-a lungul întregii sale educații, prințesa Ekaterina Golițîn a avut doar șapte lecții în limba ei maternă. Mama ei disprețuia literatura rusă și considera că Gogol era „pentru vizitii”. Copiii familiei Golițîn aveau o guvernantă franțuzoaică, iar dacă îi suprindea vreodată vorbind în rusă, îi pedepsea legându-le la gât o panglică roșie sub formă de limba-diavolului[123]. Anna Lelong a avut o experiență similară la Școala de Fete, cea mai bună școală pentru fiicele nobililor din Moscova. Fetele surprinse vorbind în limba rusă erau silite să poarte toată ziua un clopoțel roșu din tinichea și să stea prostește în picioare, fără șorțurile albe, în colțul clasei; trebuiau să rămână în picioare și în timpul meselor, și își primeau ultimele mâncarea[124]. Alți copii erau și mai aspru pedepsiți dacă vorbeau în rusă – uneori erau chiar încuiați într-o cameră[125]. Conform mentalității de atunci, se pare că rusa, aidoma diavolului, trebuia scoasă din copiii nobililor de la o vârstă fragedă și că până și cele mai copilărești sentimente trebuiau exprimate într-o limbă străină. De aici și episodul scurt, dar revelator petrecut în salonul familiei Oblonski, în *Anna Karenina*, când fetița lui Dolly intră în camera în care mama ei discută cu Levin:

> — Ce ridicol ești! spuse Daria Aleksandrovna cu un zâmbet trist, fără să țină seama de tulburarea lui Levin. Da, acum înțeleg totul, continuă ea, îngândurată. Deci, n-o să vii pe la noi când Kitty va fi aici?
> — Nu, n-o să vin. Firește, n-o s-o evit pe Katerina Aleksandrovna, dar, unde voi putea, o voi scuti de prezența mea neplăcută.

— Ești foarte, foarte ridicol, repetă Daria Aleksandrovna, privindu-i cu tandrețe chipul. Bine, să rămână ca și cum n-am vorbit niciodată despre asta. De ce ai venit, Tania? o întrebă ea în franceză pe fiica ei, care tocmai intrase.
— Mamă, unde-i lopățica mea?
— Eu vorbesc cu tine franțuzește, așa vorbește-mi și tu.
Fetița voi să spună, dar uitase cum se spune „lopățică” în franceză, maică-sa îi șopti și după aceea, tot în franceză, îi explică unde-și poate găsi lopățica. Toate acestea i se părură penibile lui Levin.
Acum toate, în casa Dariei Aleksandrovna și la copiii ei, nu i se mai părură atât de simpatice ca mai înainte.
„De ce o fi vorbind franțuzește cu copiii? se întrebă. E ceva atât de nefiresc și de fals! Și copiii simt asta. Să-i înveți franțuzește și să-i dezveți de sinceritate”, se gândi el, neștiind că Daria Aleksandrovna meditase la acest lucru de vreo douăzeci de ori și, chiar în detrimentul sincerității, găsise că e necesar să-i învețe pe copii în felul acesta[126].

Asemenea atitudini au persistat în familiile de viță nobilă de-a lungul secolului al XIX-lea, iar ele au modelat educația unora dintre cele mai creative minți din Rusia. În copilăria sa, în anii 1820, Tolstoi a fost instruit de tipul de preceptor german pe care l-a zugrăvit atât de memorabil în *Copilăria* (1852). Mătușa lui l-a învățat franceză. Dar, cu excepția câtorva poezii de Pușkin, Tolstoi nu a avut nici un contact cu literatura rusă înainte de a merge la școală, la vârsta de nouă ani. Turgheniev a avut preceptori francezi și germani, dar a învățat să citească și să scrie în rusă grație eforturilor valetului tatălui său, un șerb. A văzut pentru prima oară o

carte în limba rusă la vârsta de opt ani, după ce a reușit să intre într-o cameră încuiată unde se afla biblioteca în limba rusă a tatălui său. Până și la începutul secolului XX existau nobili ruși care abia dacă vorbeau limba compatrioților lor. Vladimir Nabokov spunea despre „unchiul Ruka”, un diplomat excentric, că vorbea

> într-o combinație complicată de franceză, engleză și italiană, limbi pe care le vorbea cu mult mai multă ușurință decât limba lui maternă. Când recurgea la rusă, izbutea invariabil să folosească greșit sau să denatureze expresiile idiomatice sau chiar pe cele populare, de pildă, ca atunci când spunea la masă, oftând brusc (căci întotdeauna se și întâmpla ceva – o criză de febră a fânului, moartea unui păun, pierderea unui ogar barzoi): „*Je suis triste et seul comme une «bîlinka v pole»*” („sunt singur ca un «fir de iarbă pe câmp»”)[127].

Unchiul Ruka a murit la Paris la sfârșitul anului 1916, ultimul reprezentant al aristocrației rusești de stil vechi.

Și religia ortodoxă era la fel de îndepărtată de conștiința elitelor occidentalizate. Căci religia juca doar un rol minor în educația aristocraților. Familiile de nobili, cufundate în cultura laică a Iluminismului francez, nu puneau mare preț pe ideea de a-și educa copiii în credința rusă, deși, din obișnuință și conformism, continuau să-i boteze în religia de stat și să-i respecte ritualurile. Atitudinile voltairiene ce guvernau casele multor nobili imprimau o toleranță religioasă sporită – ceea ce nu strica, deoarece, cu toți preceptorii străini și țăranii șerbi, palatul putea găzdui mai multe confesiuni diferite. Ortodoxia,

în măsura în care era practicată preponderent în aripa servitorilor, se afla la baza ierarhiei sociale – sub protestantismul preceptorilor germani și catolicismul celor francezi. Această ordine era întărită de faptul că nu a existat o Biblie în limba rusă – doar o psaltire și un ceaslov – până în anii 1870. Herzen citea Noul Testament în germană și mergea la biserică în Moscova împreună cu mama sa luterană. Dar abia la vârsta de cincisprezece ani (și atunci numai pentru că era o cerință în vederea admiterii la Universitatea din Moscova) tatăl lui a angajat un preot rus care să-l instruiască în religia ortodoxă. Tolstoi nu a avut parte de o educație religioasă formală în copilărie, în vreme ce mama lui Turgheniev disprețuia fățiș ortodoxia, pe care o considera religia oamenilor de rând, și înlocuia rugăciunile obișnuite de la mese cu o lectură zilnică dintr-o traducere în limba franceză din Thomas à Kempis. Această tendință de a privi de sus ortodoxia, considerând-o o „credință țărănească”, era des întâlnită în rândul aristocrației. Herzen povestea despre gazda unui dineu care, întrebată dacă servea preparate de post dintr-o convingere personală, a răspuns că era „doar de dragul servitorilor”[128].

Pe fondul acestei dominații a Europei, satire precum cele ale lui Kniajnin și Heraskov au început să contureze caracterul rusesc în termeni diferiți de valorile Occidentului. Acești scriitori au instituit antiteza dintre artificiul străin și adevărul autohton, dintre rațiunea europeană și inima sau „sufletul” rusesc, care avea să constituie baza narațiunii naționale în secolul al XIX-lea. În centrul acestui discurs se afla vechiul ideal romantic al pământului autohton – al unei Rusii „organice”, pure,

necorupte de civilizație. Sankt-Petersburgul însemna doar înșelătorie și trufie, un dandy narcisist care își admira întruna propria imagine în râul Neva. Adevărata Rusie era în provincii, locuri fără pretenții sau convenții străine, unde erau păstrate virtuțile „rusești” simple.

Pentru unii, aceasta ținea de contrastul dintre Moscova și Sankt-Petersburg. Mișcarea slavofilă își are rădăcinile la sfârșitul secolului al XVIII-lea în apărarea vechii culturi a nobilimii din Moscova și provinciile sale împotriva statului europenizator al lui Petru. Nobilimea funciară, se spunea, era mai apropiată de obiceiurile și religia poporului decât curtenii și birocrații de carieră ai lui Petru. Scriitorul Mihail Șcerbatov era cel mai aprig purtător de cuvânt al vechii nobilimi. În *Călătorie în Ophir* (1784), el zugrăvește o țară nordică condusă de regele Perega din nou-întemeiatul oraș Peregrab. La fel ca Sankt-Petersburgul, obiectul satirei lui Șcerbatov, Peregrab este cosmopolit și sofisticat, dar e străin de tradițiile naționale din Ophir, ai cărui locuitori aderă încă la virtuțile morale din Kvamo (a se înțelege: Moscova), fosta lor capitală. În cele din urmă, locuitorii din Peregrab se răscoală, orașul cade, iar Ophirul revine la modul simplu de viață din Kvamo. Asemenea viziuni idilice ale trecutului nealterat erau des întâlnite în epoca lui Rousseau. Până și Karamzin, un occidentalist care în mod sigur nu era nostalgic după vechea nobilime, idealiza „viața virtuoasă și simplă a strămoșilor noștri”, când „rușii erau ruși adevărați”, în povestirea sa *Natalia* (1792).

Pentru alții, virtuțile Rusiei erau păstrate în tradițiile de la țară. Fonvizin le găsea în principiile creștine ale „bătrânului gânditor” Starodum, misticul modest de la țară din satira sa

Neisprăvitul (1782). „Dacă ai inimă, dacă ai suflet, vei fi întotdeauna bărbat”, acesta este sfatul lui Starodum. „Orice altceva e o modă.”[129] Ideea unui eu cu adevărat rusesc care fusese ascuns și suprimat de convențiile străine ale societății din Sankt-Petersburg a devenit ceva obișnuit. Își avea originile în cultul sentimental al inocenței rurale – cult exemplificat de înduioșătoarea poveste a lui Karamzin *Sărmana Liza* (1792). Karamzin spune povestea unei simple florărese care este înșelată în dragoste de un filfizon din Sankt-Petersburg și care se sinucide înecându-se într-un lac. Povestea conținea toate elementele acestei viziuni a unei comunități noi: mitul satului rusesc virtuos din care Liza este alungată de sărăcie; corupția orașului, cu deprinderile lui străine; eroina rusă tragică și cinstită; și idealul universal al căsătoriei din dragoste.

Poeți precum Piotr Viazemski au idealizat satul ca refugiu de o simplitate naturală:

> Aici nu există lanțuri,
> Aici nu există tirania trufiei[130].

Scriitori precum Nikolai Novikov vedeau în sat locul unde supraviețuiseră obiceiurile strămoșești. Rusul se simțea în largul lui și se comporta natural atunci când trăia aproape de pământ[131]. Pentru Nikolai Lvov, poet, inginer, arhitect, folclorist, principala trăsătură a rușilor era spontaneitatea.

> În ținuturile străine totul decurge conform unui plan,
> Cuvintele sunt cântărite, pașii sunt măsurați.
> Dar noi, rușii, ducem o viață pătimașă,

Vorba noastră e tunet, iar scânteile zboară[132].

Lvov compara viața dominată de convenții a rușilor europeni cu comportamentul spontan și creativitatea țărănimii ruse. Acesta îi îndemna pe poeții ruși să se elibereze de constrângerile canonului clasic și să se inspire din ritmurile libere ale poeziilor și cântecelor populare.

În centrul acestui cult al vieții simple de la țară se afla ideea purității ei morale. Satiricul radical Aleksandr Radișcev a fost primul care a afirmat că cele mai însemnate virtuți ale națiunii caracterizau cultura celor mai modești oameni ai săi. Dovada lui în această privință erau dinții. În *Călătorie de la Petersburg la Moscova* (1790), Radișcev își amintește că a întâlnit un grup de țărănci îmbrăcate în costumele lor tradiționale la o sărbătoare – zâmbetele lor largi „scoțând la iveală dinți mai albi decât fildeșul cel mai pur”. Doamnele aristocrate, care aveau toate dinți stricați, ar „înnebuni văzând dinți precum aceștia”:

> Veniți încoace, dragi doamne de la Moscova și Petersburg, uitați-vă la dinții lor și învățați de la ele cum să-i mențineți albi. Nu au dentiști. Nu-și freacă dinții cu periuțe și pulberi zi de zi. Lipiți-vă buzele de gura oricăreia dintre ele: nici măcar una nu vă va infecta plămânii cu respirația ei. Pe când a voastră, da, a voastră le-ar putea infecta cu microbul – unei boli… Mă tem să spun al cărei boli[133].

6

În panoramele Sankt-Petersburgului din secolul al XVIII-lea, spațiul și cerul deschis leagă orașul de un univers mai larg. Linii drepte se întind spre orizontul îndepărtat, dincolo de care, ni se cere să ne imaginăm, se întinde restul Europei, la o aruncătură de băț. Proiectarea Rusiei în Europa fusese dintotdeauna o *raison d'être* pentru Sankt-Petersburg. Nu era doar „fereastra lui Petru către Europa" – după cum descria odată Pușkin capitala –, ci o poartă deschisă prin care Europa pătrundea în Rusia, iar rușii își făceau intrarea în lume.

Pentru elitele educate ale Rusiei, Europa era mai mult decât o destinație turistică. Era un ideal cultural, sursa spirituală a civilizației lor, iar atunci când călătoreai în Europa, făceai de fapt un pelerinaj. Petru cel Mare era modelul călătorului rus în Vest în căutarea autoperfecționării și iluminării. În următorii două sute de ani rușii au mers spre Occident, pe urmele lui Petru. Fiii nobililor din Sankt-Petersburg au mers la universități din Paris, Göttingen și Leipzig. „Sufletul de Göttingen" pe care Pușkin i-l atribuie lui Lenski, studentul rafinat din *Evgheni Oneghin*, a devenit un fel de emblemă a viziunii europene împărtășite de generații de nobili ruși:

Vladimir Lenski se numește,
Direct din Göttingen sosește:
Frumos, și tânăr, și poet,
Lui Kant discipol, interpret,
El din Germania cețoasă
Aduse roadele științei –

S-aline greul suferinței;
Ființă-aprinsă, curioasă,
Cu negrul păr adus pe spate
Vorbea cu foc de libertate…[134].

Toți pionierii artelor din Rusia și-au învățat meșteșugul peste hotare: Trediakovski, primul poet adevărat al țării, a fost trimis de Petru să studieze la Universitatea din Paris; Andrei Matveev și Mihail Avramov, primii săi pictori laici, au fost trimiși în Franța și în Olanda; și, după cum am văzut deja, Berezovski, Fomin și Bortnianski au învățat să compună în Italia. Mihail Lomonosov, primul om de știință și cercetător de seamă al națiunii, a studiat chimia la Marburg, apoi s-a întors în țară și a contribuit la înființarea Universității din Moscova, care astăzi îi poartă numele. Pușkin a glumit odată că acest polimat „*a fost* prima noastră universitate”[135].

Marele Tur era un rit de trecere vital pentru aristocrație. Scutirea nobililor ruși de serviciul de stat obligatoriu în 1762 dezlănțuise asupra lumii nobilimea mai ambițioasă și mai curioasă, care a ajuns în număr mare la Paris, Amsterdam și Viena. Însă destinația ei preferată era Anglia. Era patria unei nobilimi funciare prospere și independente, cum aspirau și nobilii ruși să devină. Anglomania lor era uneori dusă la extrem, echivalând cu negarea propriei identități. „De ce nu m-am născut englezoaică?”, se lamenta prințesa Dașkova, care vizita deseori Anglia și o admira, elogiind-o în celebra ei carte *Călătoria unei nobile rusoaice* (1775)[136]. Rușii dădeau năvală pe „ostrovul măreț” pentru a-și însuși ultimele tendințe și designul caselor sale de bun-gust, pentru a deprinde noile tehnici de administrare a proprietăților și de peisagistică, dar

și pentru a cumpăra *objets d'art*, trăsuri, peruci și toate celelalte accesorii necesare unui stil de viață civilizat.

Literatura de călătorie care a însoțit acest trafic a jucat un rol vital în modelarea percepției de sine a Rusiei în comparație cu Occidentul. *Scrisorile unui călător rus* (1791-1801) de Karamzin, cea mai influentă carte de acest gen, a familiarizat o întreagă generație cu valorile și ideile vieții europene. Karamzin a părăsit Sankt-Petersburgul în mai 1789. Apoi, după ce a călătorit mai întâi prin Polonia, Germania și Elveția, a intrat în Franța revoluționară în primăvara următoare, după care s-a întors în capitala Rusiei via Londra. Karamzin le-a oferit cititorilor săi o imagine cuprinzătoare a lumii europene ideale. I-a descris monumentele, teatrele și muzeele, i-a preamărit scriitorii și filosofii. „Europa" lui era un tărâm mitic pe care călătorii de mai târziu, care cunoscuseră Europa prin intermediul cărții sale, aveau să-l caute fără să-l găsească vreodată. Istoricul Mihail Pogodin a luat *Scrisorile* cu el atunci când a mers la Paris în 1839. Până și poetul Maiakovski a rezonat cu acest oraș, în 1925, prin prisma sentimentală a operei lui Karamzin[137]. *Scrisorile* i-au învățat pe ruși să se comporte și să se simtă europeni cultivați. În scrisorile sale, Karamzin mărturisea că se simte în largul lui și acceptat ca un egal în cercurile intelectuale ale Europei. Descria conversații relaxate cu Kant și Herder. Se înfățișa apropiindu-se de monumentele culturale ale Europei nu ca un scit barbar, ci ca un bărbat civilizat și cultivat care era deja familiarizat cu ele din cărți și tablouri. Efectul de ansamblu era acela de a prezenta Europa ca fiind apropiată de Rusia, o civilizație din care aceasta făcea parte.

Cu toate acestea, Karamzin a reușit să exprime și nesiguranța pe care o simțeau toți rușii în legătură cu identitatea lor europeană. Pretutindeni unde mergea i se amintea în permanență de imaginea înapoiată a Rusiei ce exista în mentalitatea europeană. Pe drumul spre Königsberg, doi germani „au aflat cu uimire că un rus poate vorbi limbi străine”. La Leipzig, profesorii vorbeau despre ruși ca despre niște „barbari” și nu le venea să creadă că au propriii scriitori. Francezii erau și mai și, îmbinând condescendența față de ruși ca popor care le studia cultura cu disprețul față de ei ca „maimuțe care nu știu decât să imite”[138]. Uneori, asemenea remarci îl provocau pe Karamzin să exagereze realizările Rusiei. Totuși, de-a lungul călătoriilor sale în Europa, a ajuns la concluzia că poporul lui avea un fel de a gândi diferit de al lui. Până și după un secol de reformă, i se părea că rușii fuseseră poate europenizați doar într-un mod superficial. Adoptaseră manierele și convențiile occidentale. Însă valorile și sensibilitățile europene nu pătrunseseră încă în lumea lor mentală[139].

Îndoielile lui Karamzin erau împărtășite de numeroși ruși educați pe măsură ce se străduiau să-și definească „europenitatea”. În 1836 filosoful Ceaadaev a fost declarat nebun de legat după ce a scris deznădăjduit că, deși rușii erau poate în stare să imite Vestul, nu erau capabili să-i asimileze ideile și valorile morale esențiale. Cu toate acestea, după cum sublinia Herzen, Ceaadaev spusese doar ceea ce simțea de mulți ani orice rus rațional. Aceste sentimente complexe de nesiguranță, de invidie și ranchiună față de Europa definesc și acum conștiința națională rusă.

Cu cinci ani înainte ca N.M. Karamzin să pornească în călătoriile sale, scriitorul și funcționarul civil Denis Fonvizin călătorise împreună cu soția sa în Germania și Italia. Nu era prima lor vizită în Europa. În 1777-1778 făcuseră turul stațiunilor din Germania și Franța în căutarea unui remediu pentru migrenele lui Fonvizin. De data aceasta era vorba despre un accident vascular care îi paralizase brațul și îl făcuse să vorbească nedeslușit, ceea ce îl silise pe scriitor să meargă în străinătate. Fonvizin a luat notițe și a trimis scrisori acasă cu observațiile lui despre viața peste hotare și trăsăturile diverselor naționalități. Aceste *Scrisori din călătorie* au fost prima tentativă a unui scriitor rus de a defini tradițiile spirituale ale Rusiei ca fiind diferite de cele din Vest – și superioare acestora.

Când a pornit la drum, Fonvizin nu avea vederi naționaliste. Vorbea fluent mai multe limbi și avea imaginea unui cosmopolit din Sankt-Petersburg, cu ținuta lui elegantă și peruca pudrată. Era vestit pentru faptul că era rău de gură, inteligent și spiritual, calități pe care și le exersa cu folos în numeroasele lui satire împotriva galomaniei. Însă faptul că era dezgustat de trivialitățile și falsele convenții ale înaltei societăți avea mai puțin de-a face cu xenofobia decât cu propriile sentimente de alienare socială și superioritate. De fapt, Fonvizin era oarecum mizantrop. Fie că era la Paris sau la Sankt-Petersburg, disprețuia tot ceea ce reprezenta *beau monde* – o lume în care se învârtea ca înalt funcționar în cadrul Ministerului de Externe. În primele sale scrisori de peste hotare, Fonvizin zugrăvea toate națiunile la fel. „Am văzut”, scria el din Franța în 1778, „că pretutindeni există mult mai mult rău decât bine, că oamenii sunt oameni peste

tot, că inteligența este rară și că idioți sunt din belșug în fiecare țară și că, într-un cuvânt, țara noastră nu este mai rea decât oricare alta”. Această poziție de relativism cultural se sprijinea pe ideea că erudiția era baza unei comunități internaționale. „Oamenii valoroși”, conchidea Fonvizin, „formează ei înșiși o națiune, indiferent din ce țară provin”[140]. Totuși, în a doua sa călătorie, Fonvizin a căpătat și mai multe prejudecăți în privința Europei. I-a denunțat realizările în termeni fără echivoc. Franța, simbolul „Occidentului”, era principala țintă a lui Fonvizin, poate pentru că, pe de o parte, nu era primit în saloanele capitalei sale[141]. Parisul era „un oraș al decadenței morale”, al „minciunilor și ipocriziei”, care nu putea decât să-l corupă pe tânărul rus care venea în căutarea acelui crucial „*comme il faut*”. Era un oraș al lăcomiei materiale, unde „banii sunt Dumnezeu”; un oraș al trufiei și al aparențelor, unde „manierele și convențiile superficiale înseamnă totul”, iar „prietenia, sinceritatea și valorile spirituale nu au nici o importanță”. Francezii făceau mare caz de „libertatea” lor, dar situația reală a francezului de rând era una de sclavie – căci „un sărman nu se poate hrăni decât muncind ca sclav, astfel încât «libertate» e doar un cuvânt lipsit de conținut”. Filosofii francezi erau niște impostori, deoarece nu puneau în practică ceea ce propovăduiau. Pe scurt, conchidea el, Europa nu era nici pe departe ideală, așa cum și-o închipuiau rușii, și era timpul să admită că „viața cu noi e mai bună”:

> Dacă vreunul dintre compatrioții mei mai tineri cu o judecată sănătoasă s-ar indigna din pricina abuzurilor și confuziilor covârșitoare din Rusia, iar în inima lui ar

> începe să se înstrăineze de ea, atunci nu există metodă mai bună de a-l converti la dragostea pe care ar trebui să o simtă pentru patria lui decât aceea de a-l trimite cât de curând în Franța[142].

Termenii folosiți de Fonvizin pentru a descrie Europa au apărut cu o regularitate extraordinară în cărțile de călătorie ulterioare în limba rusă. „Coruptă” și „decadentă”, „falsă” și „superficială”, „materialistă” și „egoistă” – acesta era lexiconul rusesc pentru Europa până la momentul *Scrisorilor din Franța și Italia* (1847-1852) ale lui Herzen și al *Însemnărilor de iarnă despre impresii de vară* (1862) ale lui Dostoievski, un jurnal de călătorie amintind de cel al lui Fonvizin. În această tradiție, călătoria era doar un pretext pentru un discurs filosofic pe tema relației culturale dintre Europa și Rusia. Repetarea constantă a acestor epitete semnala apariția unei ideologii – o perspectivă aparte asupra Rusiei în oglinda Vestului. Ideea că Occidentul era corupt din punct de vedere moral era prezentă la mai toți scriitorii ruși, de la Pușkin la slavofili. Herzen și Dostoievski au plasat-o în centrul viziunilor lor mesianice privind destinul Rusiei de a salva Occidentul decăzut. Ideea că francezii erau falși și superficiali a devenit loc comun. Pentru Karamzin, Parisul era o capitală a „splendorii și farmecului superficial”; pentru Gogol, avea „doar o strălucire de suprafață care ascundea un hău de impostură și lăcomie”[143]. Viazemski a descris Franța ca o „țară a înșelătoriei și falsității”. Cenzorul și omul de litere Aleksandr Nikitenko scria despre francezi: „Par să se fi născut cu dragoste de teatru și o înclinație spre a-l juca – au fost făcuți pentru arta spectacolului. Emoțiile, principiile, onoarea, revoluția sunt

tratate ca o glumă, ca o joacă”[144]. Dostoievski era de acord că francezii aveau un talent unic pentru „simularea emoțiilor și sentimentelor”[145]. Până și Turgheniev, un susținător înfocat al occidentalizării, îi descria în *Un cuib de nobili* (1859) drept civilizați și fermecători, însă lipsiți de profunzime spirituală sau seriozitate intelectuală. Persistența acestor stereotipuri culturale ilustrează proporțiile mitice ale „Europei” în conștiința rusă. Această „Europă” imaginară avea de-a face mai mult cu nevoile definirii „Rusiei” decât cu Vestul însuși. Ideea de „Rusia” nu putea exista fără „Occident” (după cum „Vestul” nu putea exista fără „Orient”). „Aveam nevoie de Europa ca de un ideal, un reproș, un exemplu”, scria Herzen. „Dacă nu era aceste lucruri, trebuia să o inventăm.”[146]

Rușii nu erau siguri de locul lor în Europa (nici astăzi nu sunt), iar această ambivalență este un element vital pentru identitatea și istoria lor culturală. Trăind la marginea continentului, nu au fost niciodată siguri că destinul lor e acolo. Ei aparțin Vestului sau Estului? Petru și-a îndemnat poporul să se întoarcă spre Occident și să-i imite rosturile. Din acel moment, progresul națiunii urma să fie evaluat conform unui principiu străin; toate normele sale morale și estetice, gusturile și manierele sociale erau definite de acesta. Membrii claselor educate priveau Rusia prin ochi europeni, denunțându-și propria istorie drept „barbară” și „întunecată”. Căutau aprobarea Europei și voiau ca aceasta să-i recunoască drept egalii ei. Din acest motiv, se mândreau oarecum cu realizările lui Petru. Statul lui imperial, mai mare și mai puternic decât oricare alt imperiu european, promitea o Rusie modernă. În același timp însă, conștientizau cu durere faptul că Rusia nu era „Europa” – nu se afla niciodată la înălțimea acelui ideal

mitic – și poate că nici nu avea să devină vreodată o parte a ei. În Europa, rușii trăiau cu un complex de inferioritate. „Atitudinea noastră față de Europa și de europeni”, scria Herzen în anii 1850, „este și astăzi acea atitudine a provincialilor față de locuitorii unei capitale: suntem servili și apologetici, vedem în orice diferență un defect, ne rușinăm cu însușirile noastre și încercăm să le ascundem”[147]. Totuși, respingerea de către Occident putea genera în egală măsură ranchiună și sentimente de superioritate față de el. Dacă Rusia nu putea deveni o parte a „Europei”, trebuia să se mândrească mai mult cu faptul că era „diferită”. În această mitologie naționalistă, „sufletului rusesc” i se acorda o valoare morală mai mare decât realizărilor materiale ale Vestului. Avea misiunea creștină de a salva lumea.

7

Idealizarea Europei de către Rusia a fost profund zdruncinată de Revoluția Franceză din 1789. Domnia terorii iacobine a subminat credința Rusiei în Europa ca forță de progres și iluminare. „«Epoca Luminilor»! Nu te recunosc în sânge și în flăcări”, scria cu amărăciune Karamzin în 1795[148]. Avea impresia, ca mulți alții care-i împărtășeau vederile, că un val de crime și distrugeri aveau să „facă ravagii în Europa”, distrugând „centrul tuturor artelor, științelor și comorilor de preț ale minții omului”[149]. Poate că, până la urmă, istoria era un ciclu inutil, și nu o cale spre progres, în care „adevăr și

eroare, virtute și viciu se repetă în mod constant”? Era oare posibil ca „specia umană să fi avansat atât de mult doar ca să fie constrânsă să cadă din nou în adâncurile barbariei, asemenea pietrei lui Sisif”?[150]

Angoasa lui Karamzin era împărtășită de numeroși ruși europeni de vârsta sa. Crescuți cu credința că Franța oferea doar lucruri bune, acum compatrioții săi vedeau numai lucruri rele. Cele mai mari temeri ale lor au părut să fie confirmate de poveștile de groază pe care le auzeau de la emigranții care fugiseră de la Paris la Sankt-Petersburg. Guvernul rus a întrerupt relațiile cu Franța revoluționară. Din punct de vedere politic, nobilimea odinioară francofilă a devenit francofobă, iar „francezul” a ajuns să fie o metaforă pentru inconstanță și nelegiuire, mai ales la Moscova și în provincii, unde atitudinile și cutumele politice rusești se împletiseră întotdeauna cu convențiile străine. La Sankt-Petersburg, unde aristocrația era cufundată pe deplin în cultura franceză, reacția împotriva Franței a fost graduală și mai complicată – numeroși patrioți și nobili liberali (precum Pierre Bezuhov în *Război și pace*) și-au păstrat vederile profranceze și napoleoniene chiar și după ce Rusia a intrat în război cu Franța în 1805. Dar chiar și în capitală aristocrația depunea un efort conștient pentru a se elibera de sub tutela intelectuală a francezilor. Utilizarea galicismelor a început să fie privită cu ochi răi în saloanele din Sankt-Petersburg. Nobilii ruși au renunțat la Cliquot și Lafite în favoarea cvasului și a vodcii, la *haute cuisine* în favoarea supei de varză.

În această căutare a unei noi vieți trăite conform „principiilor rusești”, idealul iluminist al unei culturi

universale a fost în sfârșit abandonat în favoarea căii naționale. „Lăsați-ne pe noi, rușii, să fim ruși, nu cópii ale francezilor”, scria prințesa Daşkova; „lăsați-ne să rămânem patrioți și să păstrăm calitățile strămoșilor noștri”[151]. Și Karamzin a renunțat la „umanitate” pentru „naționalitate”. Înaintea Revoluției Franceze susținuse că „scopul principal este să fim nu slavi, ci oameni. Ceea ce este bun pentru Om nu poate fi rău pentru ruși; tot ceea ce au inventat englezii sau germanii în folosul omenirii îmi aparține și mie, fiindcă sunt om”[152]. Dar în 1802 Karamzin îi îndemna pe compatrioții săi scriitori să îmbrățișeze limba rusă și „să devină ei înșiși”:

> Limba noastră este capabilă nu numai de elocvență aleasă, de poezie descriptivă elaborată, ci și de simplitate duioasă, de sentiment și sensibilitate. Este mai bogată în armonii decât franceza; se pretează mai bine efuziunilor sufletului… Omul și națiunea pot începe prin imitație, dar cu timpul trebuie să devină ei înșiși pentru a avea dreptul să spună: „Exist moral”[153].

Iată sloganul unui nou naționalism care a înflorit în anul 1812.

*1 Numele în rusă se pronunță „Piotr” – așadar „Peter” (după ortografierea și pronunția olandeze „Sankt Piter Burkh”) sugerează un anumit caracter străin care, după cum sublinia poetul Iosif Brodski, pare cumva potrivit pentru un asemenea oraș non-rusesc (vezi Joseph Brodsky, „A Guide to a Renamed City”, în *Less Than One: Selected Essays* [Londra, 1986], p. 71).

*2 Principalii arhitecți ai Petersburgului din timpul domniei lui Petru cel Mare au fost Domenico Trezzini (Italia), Jean Le Blond (Franța) și Georg Mattarnovi (Germania).

*3 Chiar și la sfârșitul secolului al XIX-lea nobilii de orice rang, inclusiv conții și baronii, trebuiau să-și încheie scrisorile către țar cu formula prestabilită „Umilul vostru sclav”.

*4 Petru cel Mare a introdus calendarul occidental (iulian) în 1700. Însă Rusia a continuat să utilizeze calendarul iulian – cu treisprezece zile în urma calendarului gregorian folosit în restul Europei – până în 1918. Temporal vorbind, Rusia imperială a fost întotdeauna în urma Vestului.

*5 Un *arșin* înseamnă 71 de centimetri.

6 Stepan Degterov, care a compus *Minin și Pojarski* (1811), era un fost șerb al familiei Șeremetev.

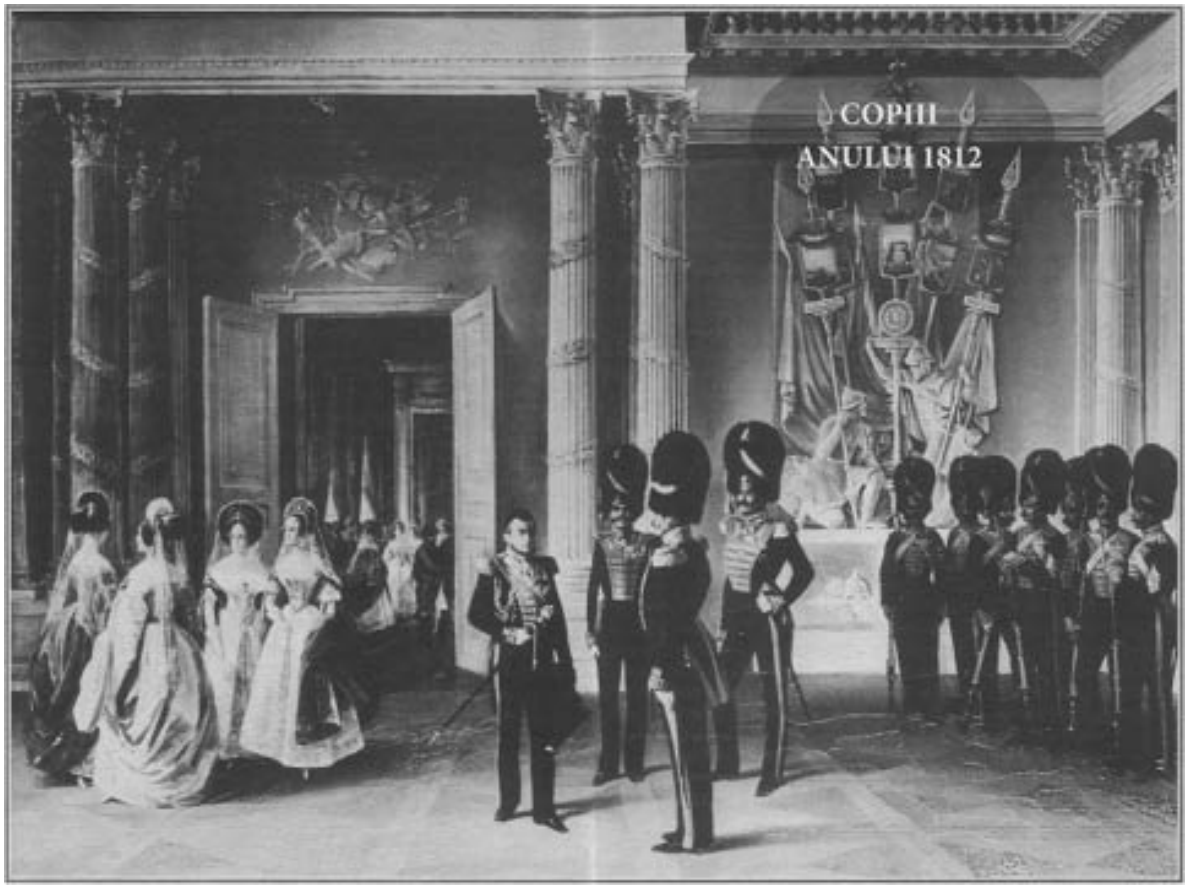
*7 Berezovski a fost ales la Accademia Philharmonica din Bologna. S-a întors în Rusia în 1775 și, doi ani mai târziu, s-a sinucis. Filmul *Nostalghia* al lui Tarkovski (1983) este un comentariu asupra exilului făcut prin prisma vieții lui Berezovski. El spune povestea unui emigrant rus în Italia implicat în cercetarea *doppelgänger*-ului și compatriotului său, un compozitor rus ocolit de noroc din secolul al XVIII-lea.

*8 Acesta nu a fost sfârșitul legăturii lui Cavos cu opera rusească. Fiul lui Catterino, arhitectul Alberto Cavos, a reproiectat Teatrul Bolșoi de la Moscova după ce a ars din temelii în 1853. Tot el a construit Teatrul Mariinski din Sankt-Petersburg. Fiica lui, Camille Cavos, s-a căsătorit cu Nikolai Benois, arhitectul curții și portretist, a cărui familie fugise la Sankt-Petersburg în timpul Revoluției Franceze în

anii 1790, iar fiul lor, Alexandre Benois, a creat Ballets Russes împreună cu Serghei Diaghilev.

*9 În credința ortodoxă, barba era un simbol al lui Dumnezeu și al lui Iisus Hristos (amândoi erau înfățișați cu barbă), dar și un semn de virilitate (animalele aveau mustăți). Din pricina interdicției lui Petru, barba a devenit un semn de „rusitate” și de rezistență la reformele lui.

2



Adolphe Ladurner, Sala Albă a Palatului de Iarnă, Sankt-Petersburg, *1838*

1

În toiul invaziei napoleoniene în Rusia, în august 1812, prințul Serghei Volkonski îi ducea un raport împăratului Alexandru la Sankt-Petersburg. Alexandru l-a întrebat pe tânărul aghiotant care era moralul trupelor. „Maiestate!”, a răspuns prințul. „De la Comandantul Suprem la soldatul de rând, toți sunt gata să-și dea viața pentru cauza patriotică.” Împăratul l-a întrebat apoi care era starea de spirit a oamenilor de rând, iar Volkonski s-a arătat din nou încrezător. „Aveți de ce să fiți mândru de ei. Căci fiecare țăran este un patriot.” Dar când întrebarea a vizat aristocrația, prințul a amuțit. La insistențele împăratului, Volkonski a spus în cele din urmă: „Maiestate! Mi-e rușine că aparțin acestei clase. Doar vorbe în vânt”[1]. A fost momentul definitoriu din viața lui Volkonski – o viață care ne spune povestea țării și clasei sale într-o epocă a descoperirii identității naționale.

Numeroși ofițeri își pierduseră mândria de clasă, dar își găsiseră compatrioții în luptele din 1812. Pentru prinții de felul lui Volkonski trebuie să fi fost un șoc să descopere că țăranii erau patrioții națiunii: ca nobili, fuseseră crescuți să-i respecte pe aristocrați ca pe „adevărații fii ai patriei”. Cu toate acestea, pentru unii ca Volkonski, această revelație era și o speranță – speranța că viitorii cetățeni ai națiunii erau șerbii.

Acești nobili liberali aveau să apere „națiunea” și „cauza poporului” în ceea ce avea să fie revolta decembriștilor din 14 decembrie 1825[*1]. Alianța lor cu țăranii care luptaseră pe front în 1812 le modelase atitudinile democratice. După cum scria mai târziu un decembrist, „eram copiii anului 1812”[2].

Serghei Volkonski se născuse în 1788 în una dintre cele mai vechi familii de nobili din Rusia. Membrii familiei Volkonski se trăgeau dintr-un prinț din secolul al XIV-lea, Mihail Cernigovski, a cărui glorie (ulterior a fost și sanctificat) se datora rolului său în războiul de eliberare a Moscovei de sub hoardele mongole și care fusese răsplătit cu o bucată de pământ pe malul râului Volkona, la sud de Moscova, de unde provenea numele dinastiei[3]. Pe măsură ce imperiul Moscovei a crescut, membrii familiei Volkonski au înaintat în grad, devenind comandanți militari și guvernatori în slujba marilor cneji și a țarilor. Până în anii 1800 familia Volkonski devenise, dacă nu cel mai bogat dintre vechile clanuri de nobili, atunci cu siguranță cel mai apropiat de împăratul Alexandru și de familia acestuia. Mama lui Serghei, prințesa Aleksandra, era doamna de onoare a împărătesei moștenitoare, văduva împăratului Pavel, care fusese ucis, și, astfel, prima doamnă neregală a imperiului. În cea mai mare parte a timpului, ea locuia în apartamentele private ale familiei imperiale de la Palatul de Iarnă, iar vara la Țarskoe Selo (unde, pe când era elev, poetul Pușkin făcuse odată mare tărăboi sărind pe această femeie rece și dură pe care o confundase cu frumoasa ei însoțitoare franțuzoaică, Joséphine). Unchiul lui Serghei, generalul Pavel Volkonski, era un apropiat al împăratului Alexandru și, în timpul domniei succesorului său, Nicolae I, a fost numit ministru al Curții, în realitate șeful administrației

regale, post pe care l-a deținut mai bine de douăzeci de ani. Fratele lui, Nikita, a fost căsătorit cu Zinaida Volkonskaia, care a devenit doamnă de onoare la curtea lui Alexandru și (poate mai puțin onorabil) amanta împăratului. Sora lui, Sofia, era în relații familiare cu toți suveranii europeni importanți. La reședința Volkonski din Sankt-Petersburg – un palat superb pe râul Moika unde Pușkin închiria camere la parter – exista un serviciu de porțelan care îi fusese dăruit de regele Angliei, George al IV-lea. „Acela nu a fost cadoul unui rege", îi plăcea Sofiei să spună, „ci darul unui bărbat pentru o femeie"[4]. Era căsătorită cu cel mai bun prieten al împăratului, prințul Piotr Mihailovici Volkonski, care a devenit șeful statului-major.

Însuși Serghei copilărise practic ca un membru al familiei imperiale extinse. A fost educat la institutul abatelui Nicola de pe râul Fontanka, înființat de emigranții din Franța și patronat de cele mai rafinate familii din Sankt-Petersburg. După absolvire a urmat Le Corps des Pages, școala militară de elită, după care, în mod firesc, s-a alăturat Gărzilor. În bătălia de la Eylau din 1807, tânărul stegar a fost rănit de un glonț într-o parte. Grație intervențiilor mamei sale, a fost transferat la statul-major imperial de la Sankt-Petersburg, unde s-a alăturat unui grup select de tineri fermecători – aghiotanții împăratului. Țarului îi era drag tânărul serios cu maniere alese și vederi clare, deși faptul că îl venera pe Napoleon ca pe un adevărat idol – cult împărtășit la vremea aceea de numeroși nobili (precum Pierre Bezuhov la începutul romanului *Război și pace*) – nu era privit cu ochi buni la curte. Îl numea „Monsieur Serge", pentru a-l deosebi de cei trei frați ai săi (care erau și ei aghiotanți) și de ceilalți membri ai familiei Volkonski din anturajul lui[5]. Prințul lua masa cu

împăratul în fiecare zi. Era printre puținii care aveau voie să intre neanunțați în camerele private ale împăratului. Marele duce Nicolae – viitorul țar Nicolae I –, care era cu nouă ani mai tânăr decât Serghei, îi cerea în copilărie aghiotantului să-i dispună soldații de jucărie aidoma armatelor lui Napoleon la Austerlitz[6]. Două decenii mai târziu, și-a trimis tovarășul de joacă în Siberia.

În 1808, Volkonski s-a întors pe câmpul de luptă și, în următorii patru ani, a participat la peste cincizeci de bătălii, ajungând până la vârsta de 24 de ani la rangul de general-maior. Invazia lui Napoleon a zdruncinat vederile profranceze pe care prințul le împărtășea cu mare parte din elita Sankt-Petersburgului. A trezit în el un nou sentiment „național”, bazat pe virtuțile omului de rând. Spiritul patriotic al oamenilor obișnuiți în 1812, eroismul soldaților, pârjolirea Moscovei pentru a o salva din mâinile francezilor și țăranii partizani care au forțat La Grande Armée să se retragă în mare grabă, prin zăpadă, spre Europa – toate acestea i se păreau a fi semnele unei redeșteptări naționale. „Rusia a fost cinstită de soldații ei de la țară”, îi scria el fratelui său de pe câmpul de luptă înțesat de cadavre de la Borodino, pe 26 august 1812. „Poate că sunt doar șerbi, dar acești bărbați au luptat ca niște cetățeni pentru patria lor.”[7]

Nu era singurul care cocheta cu vederile democratice. Prietenul lui Volkonski (și tovarăș decembrist), poetul Fiodor Glinka, era la fel de impresionat de spiritul patriotic al oamenilor de rând. În *Scrisorile unui ofițer rus* (1815), îi compara pe șerbi (care erau „gata să-și apere patria cu coasele”) cu aristocrații (care „fugeau pe moșiile lor” pe măsură ce francezii se apropiau de Moscova)[8]. Mulți ofițeri au

recunoscut valoarea morală a țărănimii. „Zi de zi”, scria unul, „întâlnesc soldați de la țară care sunt la fel de buni și de raționali ca orice nobil. Acești oameni simpli nu au fost corupți încă de convențiile absurde ale societății noastre și au propriile idei morale, care sunt la fel de bune”[9]. Acesta, se părea, era potențialul spiritual pentru o eliberare națională și o renaștere spirituală. „Dacă am putea găsi o limbă comună cu acești oameni”, scria unul dintre viitorii decembriști, „ar învăța rapid drepturile și îndatoririle unui cetățean”[10].

Nimic din formarea acestor ofițeri nu îi pregătise pentru șocul acestei descoperiri. Ca nobili, fuseseră educați să-i considere pe șerbii tații lor doar puțin mai presus de niște brute umane lipsite de sensibilități sau virtuți mai înalte. Dar în război au fost azvârliți dintr-odată în lumea țăranilor: trăiau în satele lor, împărțeau mâncarea și temerile cu soldații de rând, iar uneori, când erau răniți sau neajutorați, fără provizii, depindeau de abilitățile acelor soldați de a supraviețui. Pe măsură ce respectul lor pentru oamenii de rând a crescut, au devenit mai îngăduitori cu soldații aflați sub comanda lor. „Am respins disciplina strictă a vechiului sistem”, își amintea Volkonski, „și am încercat să câștigăm dragostea și încrederea oamenilor noștri prin prietenie”[11]. Unii au improvizat școli de campanie pentru a-i învăța pe soldați să citească. Alții i-au introdus în cercuri de discuție unde vorbeau despre abolirea șerbiei și justiție socială pentru țărănime. Mai mulți viitori decembriști au redactat „constituții ale armatei” și alte propuneri de a îmbunătăți condițiile soldaților de pe front. Aceste documente, bazate pe un studiu atent al traiului soldatului, ar putea fi considerate versiuni embrionare ale lucrărilor etnografice care au preocupat în

mare măsură intelectualitatea slavofilă și democratică în anii 1830 și 1840. Volkonski, de pildă, a scris o serie detaliată de „Note asupra vieții cazacilor în batalioanele noastre” în care propunea un set de măsuri progresiste (precum împrumuturi de la banca de stat, depozite comunale de grâne și înființarea de școli publice) pentru a îmbunătăți soarta cazacilor mai săraci și a le diminua dependența de cei mai bogați[12].

După război, acești ofițeri democratici s-au întors pe moșiile lor cu un nou tip de angajament față de șerbi. La fel ca Volkonski, mulți dintre ei au acoperit cheltuielile de întreținere a fiilor soldaților rămași orfani de pe moșiile lor sau au oferit bani pentru educația șerbilor care își dovediseră potențialul pe front în 1812[13]. Între 1818 și 1821, contele Mihail Orlov și Vladimir Raevski, amândoi membri ai Uniunii Bunăstării din care avea să evolueze conspirația decembristă, au înființat școli pentru soldați în care au diseminat idei radicale de reformă politică. Binefacerile unora dintre acești foști ofițeri au fost extraordinare. Pavel Semenov s-a dedicat bunăstării șerbilor săi cu fervoarea unui om care le datora viața. În bătălia de la Borodino, un glonț s-a oprit în iconița pe care i-o dăduseră soldații lui și pe care o purta la gât. Semenov a înființat o clinică pentru șerbii lui și și-a transformat palatul într-un adăpost pentru văduvele de război și familiile lor. A murit de holeră în 1830 – boală pe care a contractat-o de la țăranii din casa lui[14].

Pentru unii ofițeri nu era suficient să se identifice cu cauza omului de rând: voiau să-și asume identitatea oamenilor obișnuiți. Aceștia și-au rusificat vestimentația și comportamentul, încercând să se apropie mai mult de soldații de pe front. Foloseau cuvinte rusești în jargonul lor militar.

Fumau același tutun ca subalternii lor; și, încălcând regula instituită de Petru cel Mare, își lăsau barbă. Într-o anumită măsură, o asemenea democratizare era necesară. Lui Denis Davîdov, vestitul lider al partizanilor cazaci, îi fusese foarte greu să adune recruți de la sate: în ochii țăranilor, uniforma lui strălucitoare de husar era străină și „franceză". Davîdov era nevoit, după cum nota în jurnalul său, să „cadă la pace cu sătenii" înainte de a putea măcar să stea de vorbă cu ei. „Am descoperit că în războiul unui popor nu este suficient să vorbești aceeași limbă: trebuie și să cobori la nivelul omului de rând în ceea ce privește manierele și ținuta. Am început să port un caftan țărănesc, mi-am lăsat barbă, iar în locul Ordinului «Sfânta Ana» am purtat un medalion cu Sfântul Nicolae."[15] Însă adoptarea acestor obiceiuri țărănești era mai mult decât o strategie a ofițerilor ageri la minte. Era o declarație a naționalității lor.

Volkonski a preluat comanda unei brigăzi de partizani și a mers pe urmele trupelor lui Napoleon tocmai până la Paris în 1813-1814. În anul următor, cu 20.000 de ruble în cufăr, o trăsură și trei servitori trimiși de mama sa, a călătorit la Viena, la Congresul de Pace. Apoi s-a întors la Paris, unde a frecventat cercurile reformatorilor politici Chateaubriand și Benjamin Constant, după care a plecat la Londra, unde a văzut cum se aplică principiile monarhiei constituționale atunci când Camera Comunelor discuta despre nebunia lui George al III-lea. Volkonski avusese de gând să meargă în Statele Unite – „o țară ce captivase imaginația tuturor tinerilor ruși cu independența și democrația ei" –, dar reînceperea războiului odată cu fuga lui Napoleon de pe insula Elba l-a silit să se întoarcă la Sankt-Petersburg[16]. Cu toate acestea, la fel ca în

cazul multor decembriști, vederile lui Volkonski fuseseră profund influențate de scurta sa întâlnire cu Vestul. Aceasta i-a confirmat credința în demnitatea personală a oricărei ființe umane – un crez esențial al decembriștilor ce stătea la baza opoziției lor față de sistemul autocratic și de șerbie. L-a făcut să creadă în meritocrație – opinie întărită de discuțiile purtate cu ofițerii lui Napoleon, care l-au impresionat cu încrederea și gândirea lor liberă. Câți Ney și Davout fuseseră înăbușiți de sistemul rigid de castă al armatei ruse? Europa îl ducea cu gândul la înapoierea Rusiei, la absența drepturilor elementare sau a vieții publice, ajutându-l să-și concentreze atenția asupra nevoii de a urma principiile liberale europene.

Tinerii ofițeri care s-au întors din Europa erau aproape de nerecunoscut pentru părinții lor. Rusia în care reveniseră în 1815 era mai mult sau mai puțin aceeași Rusie pe care o părăsiseră. Însă ei se schimbaseră enorm de mult. Societatea era șocată de „manierele lor țărănești grosolane”[17]. Exista, fără îndoială, o oarecare poză – fanfaronada veteranului – în acest comportament soldățesc. Însă ei erau diferiți de cei mai în vârstă nu numai prin maniere și ținută. Difereau și prin gusturi și interese artistice, convingeri politice și atitudini generale: întorceau spatele distracțiilor frivole ale sălilor de bal (deși nu și propriilor chefuri) și se dedicau unor îndeletniciri serioase. După cum explica unul dintre ei: „Participaserăm la cele mai importante evenimente din istorie și nu puteam îndura să revenim la viața lipsită de sens din Sankt-Petersburg, să ascultăm pălăvrăgeala inutilă a bătrânilor despre așa-zisele virtuți ale trecutului. Noi avansaserăm cu o sută de ani”[18]. După cum scria Pușkin în poemul său *Către Ceaadaev* în 1821:

Cercul rafinat nu mai e la modă.
Știi, dragul meu, acum suntem cu toții liberi.
Ocolim societatea; nu ne amestecăm cu doamnele.
Le-am lăsat la mila bătrânilor,
A băieților veacului al XVIII-lea[19].

Îndeosebi dansul era văzut ca o pierdere de vreme. Bărbații anului 1812 purtau sabia la cingătoare la balurile oficiale, ca semn al refuzului lor de a participa la ele. Salonul era respins ca o formă de artificiu. Tinerii se refugiau în studii și, la fel ca Pierre în *Război și pace*, porneau în căutarea cheii intelectuale pentru o existență mai simplă și mai autentică. Împreună, decembriștii au format o adevărată „universitate”. Aveau cunoștințe vaste, de la folclor, istorie și arheologie la matematică și științele naturii, și au publicat numeroase lucrări savante, precum și poezie și literatură, în principalele reviste ale vremii.

Sentimentul de înstrăinare al acestor tineri față de generația părinților lor și față de societate era împărtășit de toți „copiii anului 1812”, poeți, filosofi și ofițeri deopotrivă. El a lăsat o amprentă profundă asupra vieții culturale a Rusiei în secolul al XIX-lea. „Bărbații veacului trecut” se defineau prin etica serviciului în statul lui Petru cel Mare. Puneau mare preț pe rang și ierarhie, ordine și acceptarea regulilor raționale. Aleksandr Herzen – care se născuse chiar în 1812 – își amintea cum tatăl lui dezaproba orice manifestare emoțională. „Tata respingea orice formă de *abandon*, orice probă de sinceritate; acestea erau considerate o «familiaritate», după cum orice

trăire era pentru el «sentimentalism».”[20] Dar copiii din epoca lui Herzen erau întruchiparea impulsivității și a familiarității. Se răzvrăteau împotriva vechiului sistem al disciplinei stricte, considerându-l vinovat pentru „mentalitatea de sclav a Rusiei”, și încercau în schimb să-și impună principiile prin literatură și artă[21]. Mulți s-au retras din serviciul militar sau civil cu scopul de a duce o viață mai simplă. După cum spunea Ceațki, în drama lui Griboedov *Prea multă minte strică*, „aș vrea să slujesc, dar sunt scârbit de slugărnicie”.

E greu de exagerat măsura în care renașterea culturală rusă din secolul al XIX-lea a adus cu sine o revoltă împotriva eticii serviciului din secolul al XVIII-lea. În viziunea tradițională, rangul îl definea efectiv pe nobil: spre deosebire de toate celelalte limbi, cuvântul din rusă pentru „oficialitate” (*cinovnik*) deriva din cel care însemna „rang” (*cin*). Să fii nobil însemna să-ți ocupi locul în slujba statului, fie ca funcționar civil, fie ca ofițer; iar a părăsi acest serviciu, chiar și pentru a deveni poet sau artist, echivala cu o cădere în dizgrație. „Acum, serviciul în Rusia e același lucru cu viața”, scria un funcționar în anii 1810: „Ne părăsim birourile ca și când ne-am îndrepta spre mormânt”[22]. Era de neconceput pentru un nobil să fie artist sau poet altfel decât în timpul său liber sau după program ori ca amator pe moșia sa. Până și marele poet din secolul al XVIII-lea Gavril Derjavin a îmbinat scrisul cu cariera militară, urmată de numiri în funcțiile de senator, guvernator provincial și, în cele din urmă, ministru al Justiției în 1802-1803.

La începutul secolului al XIX-lea, pe măsură ce piața cărților și a tablourilor a crescut, a devenit posibil, dacă nu ușor, ca un scriitor sau un artist independent să trăiască din

meseria sa. Pușkin a fost unul dintre primii nobili care au ocolit serviciul și au făcut din scris o „profesie”; decizia lui a fost văzută ca o abatere sau o ieșire din front. Scriitorul N.I. Greci a fost acuzat că și-a făcut de rușine familia de viță nobilă în anii 1810, când a părăsit serviciul civil ca să devină critic literar[23]. Și muzica era considerată o profesie nepotrivită pentru un nobil. Rimski-Korsakov a fost silit să intre în serviciul naval de către părinții săi, care îi considerau muzica „o năzbâtie”[24]. Musorgski a fost trimis la Școala de Cadeți din Sankt-Petersburg, iar apoi a fost înrolat în Regimentul de Gardă Preobrajenski. Ceaikovski a urmat Școala de Jurisprudență, după absolvirea căreia familia lui se aștepta să intre în serviciul civil și nu să uite, dar să-și lase deoparte pasiunea copilărească pentru muzică. Așadar, pentru ca un nobil să devină artist, trebuia să respingă tradițiile clasei sale. Era cu adevărat nevoit să se reinventeze ca un „*intelighent*” – un membru al inteligheției – a cărui datorie era definită drept serviciul adus mai curând „națiunii” decât statului.

Doar doi dintre marii scriitori ruși ai secolului al XIX-lea (Goncearov și Saltîkov-Șcedrin) au deținut funcții înalte în serviciul guvernmental, deși aproape toți erau nobili. Goncearov era cenzor. Dar Saltîkov-Șcedrin era un critic neobosit al guvernului, iar ca viceguvernator și scriitor a luat mereu partea „omului mărunt”. Era de la sine înțeles pentru această tradiție literară că scriitorul trebuia să apere valorile umane în detrimentul eticii serviciului bazate pe rang. De aceea, în „Însemnările unui nebun” de Gogol (1835), scriitorul nebun, un modest consilier, ridiculizează un înalt oficial: „N-are importanță că-i kammerjunker. Nu-i decât un rang, nu-i un lucru care să se vadă și să-l poți lua în mână. Dacă-i

kammerjunker, asta nu înseamnă că-i răsare un al treilea ochi în frunte”. În mod similar, în povestirea lui Cehov „Eliminat!” (1891) este luat în râs maiorul (Ijiț), care e derutat de eliminarea fostului său rang: „Dumnezeu știe cine sunt”, spune bătrânul maior. „Au eliminat toți maiorii în urmă cu un an!”[25]

Nefiind dispuși să se conformeze regulilor tații lor și plictisiți de rutina serviciului civil, tinerii din generația lui Pușkin au căutat o formă de eliberare în poezie, filosofie și beții. După cum remarcă Silvio în seria *Povestirile răposatului Ivan Petrovici Belkin* (1831) a lui Pușkin, comportamentul sălbatic „era moda pe vremea noastră”[26]. Chefurile erau văzute ca un semn de libertate, o afirmare a spiritului individual în fața înregimentării armatei și a birocrației. Volkonski și colegii săi ofițeri și-au dovedit independența față de cutumele pline de deferență ale înaltei societăți ridiculizându-i pe cei care îi urmau pe împărat și pe membrii familiei acestuia în plimbările lor duminicale prin Sankt-Petersburg[27]. Un alt ofițer, decembristul Mihail Lunin, era bine-cunoscut pentru demonstrațiile sale de libertate. Odată și-a îndreptat umorul inteligent împotriva unui general care le interzisese ofițerilor săi să „aducă vreo ofensă bunei-cuviințe” făcând baie în mare la Peterhof, o stațiune elegantă din zona Golfului Finic, lângă Sankt-Petersburg, unde exista o garnizoană. Într-o după-amiază toridă, Lunin l-a așteptat pe general să se apropie. A intrat în apă îmbrăcat, a luat poziție de drepți și l-a salutat. Generalul, nedumerit, l-a întrebat ce face. „Înot”, a răspuns Lunin, „și, ca să nu încalc ordinul Excelenței Voastre, înot astfel încât să nu aduc vreo ofensă bunei-cuviințe”[28].

Tinerii din cercurile decembriste o țineau mai tot timpul în chefuri. Unii dintre ei, precum seriosul Volkonski, îi dezaproba. Dar alții, printre care și Pușkin și prietenii lui din cercul Lampa Verde, un simpozion informal de liber-cugetători și poeți, vedeau în lupta pentru libertate un soi de carnaval. Găseau libertatea într-un stil de viață și de artă care se dispensa de convențiile înăbușitoare ale societății[29]. Când jucau cărți, beau sau discutau cu prietenii lor, puteau să se relaxeze și să se exprime, „ca ruși", în limbajul degajat al străzii. Aceasta era limba folosită în bună parte din poeziile lui Pușkin – stil care îmbina limbajul politicii și gândirea filosofică cu vocabularul emoției intime și expresiile colocviale grosolane specifice bordelului și hanului.

Potrivit lui Pușkin, prietenia era partea bună a acestor orgii sălbatice:

> Fiindcă poți să trăiești în prietenie
> Cu versuri și cărți de joc, cu Platon și vin,
> Și să ascunzi sub masca năzbâtiilor noastre neastâmpărate
> O inimă și o minte nobile[30].

Volkonski spunea la fel despre colegii săi ofițeri. Aceștia încălcau bucuroși codul public al bunei-cuviințe, dar în relațiile dintre ei se menținеau în limitele moralității prin intermediul „legăturilor de camaraderie"[31]. În tabăra decembristă exista un cult al frăției. Iar acesta a evoluat în cultul colectivului, care avea să devină atât de important pentru viața politică a intelectualității ruse. Spiritul a fost trezit mai întâi în regiment – o „familie" naturală de patrioți.

În *Război și pace*, Nikolai Rostov descoperă această comunitate la întoarcerea din concediu. Dintr-odată

> își dădu seama pentru prima oară în viață ce puternic se simțea el legat de Denisov și de regiment. Pe când se apropia de regiment, Rostov încerca un sentiment asemănător cu acela care-l cuprinsese atunci când se apropiase de casa din strada Povarskaia. Când dădu cu ochii de cel dintâi husar din regimentul său, cu tunica descheiată, când îl văzu pe roșcovanul Dementiev, și conovețele cu caii roibi, când îl auzi pe Lavrușka, strigând bucuros către stăpânul său: „A venit contele!" și mai cu seamă când Denisov, ciufulit, sări din bordeiul unde dormea, ca să-l îmbrățișeze, iar ofițerii se strânseră în jurul lui, Rostov simți același lucru ca odinioară, când îl îmbrățișaseră părinții și surorile sale și când lacrimile de bucurie, punându-i-se nod în gât, îl împiedicaseră să scoată o vorbă. Regimentul era pentru el tot un cămin, la fel de drag și de scump ca și casa părintească[32].

Prin intermediul acestor legături, tinerii ofițeri au început să se desprindă de ierarhiile rigide ale serviciului de stat. Simțeau că aparțin unei noi comunități – o „națiune", dacă vreți – a virtuții patriotice și a fraternității în care nobilul și țăranul trăiau în armonie. Căutarea națiunii ruse din secolul al XIX-lea a început pe frontul din 1812.

Această perspectivă era împărtășită de toate figurile culturale din sfera decembriștilor: nu numai de cele din rândurile sale de frunte, ci și de cele, mai numeroase, care simpatizau cu decembriștii fără să se implice în mod activ în

organizarea unei rebeliuni („decembriști fără decembrie”). Dintre ei, majoritatea poeților (Gnedici, Vostokov, Merzliakov, Odoevski și Rîleev, și în mai mică măsură Pușkin) erau preocupați de teme civice. Repudiind estetica și preocupările frivole ale stilului de salon al lui Karamzin, aceștia au scris poeme epice într-un stil spartan adecvat. Mulți dintre ei au comparat vitejia soldaților din războaiele recente cu faptele eroice din Antichitatea greacă și romană. Unii au imortalizat truda de zi cu zi a țăranilor, ridicând-o la statutul de sacrificiu patriotic. Datoria poetului era, în ochii lor, aceea de a fi un cetățean, de a se dedica problemelor naționale. La fel ca toți bărbații anului 1812, considerau că opera lor face parte dintr-o misiune democratică – aceea de a afla mai multe despre oamenii de rând și de a-i educa, pentru a uni societatea pe baza principiilor rusești. Acești poeți respingeau ideea iluministă potrivit căreia „toate națiunile ar trebui să ajungă la fel” și, cum spunea un critic, îi îndemnau pe „toți scriitorii noștri să reflecte caracterul țărănimii ruse”[33].

Pușkin are un rol special în acest demers. Era prea tânăr – avea doar treisprezece ani în 1812 – ca să lupte împotriva francezilor, dar, pe când era elev la *lycée*, privea cum plecau la război gărzile din garnizoana de la Țarskoe Selo. Această amintire l-a însoțit tot restul vieții:

> Vă veți aminti: războaiele s-au abătut curând,
> Ne-am luat rămas-bun de la toți frații mai mari,
> Și ne-am întors la birourile noastre cu toți ceilalți,
> Plini de ciudă pe cei care au plecat să moară

Fără noi…[34]

Deși, spre deosebire de ei, nu fusese niciodată în Europa, Pușkin respira aerul european. În copilărie se cufundase în cărțile în limba franceză din biblioteca tatălui său. Primele versuri (scrise la vârsta de opt ani) le-a compus în franceză. Mai târziu a descoperit poezia lui Byron. Această moștenire europeană a fost consolidată de anii pe care, între 1812 și 1817, i-a petrecut la *lycée* din Țarskoe Selo – o școală după modelul liceelor napoleoniene, al căror curriculum era puternic influențat de cel al școlilor publice englezești, punând accent pe științele umaniste: limbi clasice și moderne, literatură, filosofie și istorie. Cultul prieteniei era puternic la *lycée.* Prieteniile pe care le-a legat acolo i-au întărit lui Pușkin convingerea că Rusia europeană era o sferă spirituală:

Prieteni, frăția noastră e uimitoare!
Aidoma unui suflet, va dăinui pe veci –
Desăvârșită, spontană și voioasă,
Binecuvântată de muza solidarității.
Orice despărțiri ar aduce destinul,
Orice ne va scoate soarta în cale,
Vom rămâne aceiași: lumea pentru noi un lucru străin,
Iar Țarskoe Selo patria noastră[35].

Totuși, în ciuda tuturor înclinațiilor sale occidentale, Pușkin era un poet cu o voce rusească. Neglijat de părinți, a fost crescut practic de dădaca sa, o țărancă, ale cărei povești și cântece au devenit o sursă permanentă de inspirație

pentru poeziile sale. Îi plăceau mult poveștile populare și mergea deseori la bâlciurile de țară ca să adune povești țărănești și expresii pe care ulterior le încorpora în versurile sale. La fel ca ofițerii din 1812, simțea că obligația proprietarului de pământ ca ocrotitor al șerbilor lui era mai importantă decât datoria sa față de stat[36].

Resimțea această obligație și ca scriitor și încerca să creeze o limbă scrisă care să se adreseze tuturor. Decembriștii au făcut din asta o parte centrală a filosofiei lor. Au cerut legi scrise într-un limbaj „pe care să-l poată înțelege orice cetățean”[37]. Au încercat să creeze un lexicon politic rus care să înlocuiască termenii importați. Glinka milita pentru o istorie a războiului din 1812 care să fie scrisă într-un limbaj „simplu, clar și ușor de înțeles de oamenii din toate clasele, fiindcă oameni din toate clasele au participat la eliberarea patriei noastre”[38]. Pentru veteranii războiului din 1812, crearea unei limbi naționale părea un mijloc de cultivare a spiritului de pe câmpul de luptă și de formare a unei noi națiuni împreună cu omul de rând. „Ca să-i cunoști pe oamenii din popor”, scria poetul decembrist Aleksandr Bestujev, „trebuie să trăiești cu ei și să vorbești cu ei în limba lor, trebuie să mănânci cu ei și să petreci cu ei în zilele lor de sărbătoare, să mergi cu ei la vânat urși în pădure sau să mergi la piață într-o căruță țărănească”[39]. Pușkin a fost primul care a făcut această legătură în versurile sale. Acestea se adresau celui mai larg public, de la țăranul care știa să citească și până la prinț, într-o limbă rusă comună. Meritul lui Pușkin a constat în crearea acestei limbi naționale prin intermediul poeziilor sale și în folosirea ei cu o grație extraordinară.

2

Volkonski s-a întors în Rusia în 1815 și a preluat comanda Regimentului Azov din Ucraina. La fel ca toți decembriștii, era profund dezamăgit de orientarea retrogradă a împăratului Alexandru, în care își pusese toate speranțele sale liberale. În primii ani de domnie (1801-1812), Alexandru înfăptuise o serie de reforme politice: cenzura a fost imediat relaxată; Senatul a devenit instituția juridică și administrativă supremă în imperiu – o contrapondere importantă la puterea personală a suveranului; a început să se contureze un sistem mai modern de guvernare odată cu crearea a opt ministere noi și a unei camere legislative superioare (Consiliul de Stat), după modelul Conseil d'Etat al lui Napoleon. Au existat chiar și unele măsuri preliminare menite să-i încurajeze pe nobili să-și emancipeze șerbii. În ochii ofițerilor liberali, Alexandru părea unul de-al lor: un bărbat cu vederi progresiste și luminate.

Împăratul l-a însărcinat pe consilierul său, Mihail Speranski, să întocmească planurile unei constituții bazate în mare măsură pe Code Napoléon. Dacă lui Speranski i-ar fi ieșit socotelile, Rusia s-ar fi îndreptat spre statutul de monarhie constituțională guvernată de un stat birocratic bazat pe lege. Dar Alexandru a ezitat să implementeze propunerile ministrului său; și, odată ce Rusia a intrat în război cu Franța, acestea au fost condamnate de nobilimea conservatoare, care nu avea încredere în ele întrucât erau „franțuzești". Speranski a pierdut puterea, fiind înlocuit cu generalul Arakceev, ministrul de Război, ca principală influență asupra domniei lui Alexandru în a doua sa jumătate, din 1812 până în 1825.

Regimul dur din așezările militare ale lui Arakceev, unde soldații șerbi erau siliți să efectueze lucrări agricole și alte munci pentru stat, i-a înfuriat pe bărbații anului 1812, ale căror simpatii liberale se născuseră din respectul față de soldații de pe front. Atunci când împăratul, în ciuda opoziției lor, a continuat cu taberele militare și a reprimat răscoala țăranilor printr-un masacru brutal, decembriștii s-au înfuriat. „Impunerea cu forța a așa-numitelor colonii militare a fost primită cu uimire și ostilitate", își amintea baronul Vladimir Steigel. „Există oare în istorie ceva asemănător cu această acaparare bruscă a unor sate întregi, cu această confiscare a caselor cultivatorilor pașnici, cu această expropriere a tuturor bunurilor câștigate de ei și de strămoșii lor și cu transformarea lor forțată în soldați?"[40] Acești ofițeri mărșăluiseră la Paris în speranța că Rusia va deveni un stat european modern. Visaseră la o constituție prin care fiecare țăran rus avea să se bucure de drepturile unui cetățean. Dar acești bărbați s-au întors dezamăgiți – într-o Rusie în care țăranul era în continuare tratat ca un sclav. După cum scria Volkonski, să revii în Rusia după Paris și Londra „era ca și cum te-ai fi întors într-un trecut preistoric"[41].

Prințul a intrat în cercul lui Mihail Orlov, un vechi prieten din școală și fost ofițer în războiul din 1812, care avea legături strânse cu principalii lideri decembriști din sud. În această fază, mișcarea decembristă era un cerc restrâns și secret de conspiratori. A început în 1816, când șase tineri ofițeri ai Gărzilor au format ceea ce au numit inițial Uniunea Salvării, o organizație clandestină dedicată întemeierii unei monarhii constituționale și a unui parlament național. De la bun început, ofițerii nu s-au pus de acord în privința modului în

care să-și atingă scopul: unii voiau să aștepte moartea țarului, după care aveau să refuze să depună jurământul de credință față de următorul țar dacă acesta nu le aproba reformele (nu aveau să încalce jurământul depus față de actualul țar); dar Alexandru nu împlinise nici patruzeci de ani, iar unii temerari, precum Mihail Lunin, se arătau în favoarea regicidului. În 1818 societatea s-a destrămat, membrii mai moderați regrupându-se imediat în Uniunea Bunăstării, cu un program destul de vag de activități educaționale și filantropice, dar fără vreun plan de acțiune clar în vederea revoltei, deși contele Orlov, un membru de seamă al uniunii, a înaintat curajos o petiție către țar, cerând abolirea șerbiei. Pușkin, care avea prieteni în tabăra decembristă, le caracteriza conspirația ca fiind doar un joc în aceste versuri nepieritoare (dar cu neputință de publicat în epoca țaristă) scrise pentru romanul său *Evgheni Oneghin*, a cărui acțiune se desfășura în 1819:

> Erau doar vorbe în vânt
> Între Château-Lafite și Veuve Clicquot.
> Dispute amicale, epigrame
> Ușor tăioase fiecare.
> Această știință a răzvrătirii
> Era doar rodul plictiselii, al trândăviei,
> Năzbâtiile unor băieți mari și obraznici[42].

Fără un plan de insurecție, uniunea s-a concentrat asupra dezvoltării rețelei sale deloc închegate de celule din Sankt-Petersburg și Moscova, Kiev, Chișinău și alte orașe-garnizoană de provincie precum Tulcin, sediul Armatei a II-a, unde

Volkonski era un membru activ. Volkonski se alăturase conspirației lui Orlov prin intermediul Lojii Masonice din Kiev – cale frecventă de acces în mișcarea decembristă –, unde l-a întâlnit și pe tânărul lider decembrist colonelul Pavel Ivanovici Pestel.

La fel ca Volkonski, Pestel era fiul guvernatorului unei provincii din vestul Siberiei (tații lor erau buni prieteni)[43]. Fusese decorat pentru felul cum luptase la Borodino, mărșăluise la Paris și se întorsese în Rusia cu o mulțime de idealuri și cunoștințe dobândite în Europa. Pușkin, care l-a întâlnit pe Pestel în 1821, spunea că era „una dintre cele mai originale minți pe care le-am cunoscut vreodată”[44]. Pestel era cel mai radical dintre liderii decembriști. Carismatic și dominator, era vădit influențat de iacobini. În manifestul său *Adevăr rusesc*, cerea răsturnarea țarului, crearea unei republici revoluționare (chiar și printr-o dictatură temporară, la nevoie) și abolirea șerbiei. Își imagina un stat național care să guverneze în interesul rușilor autentici, neaoși. Celelalte grupuri naționale – finlandezii, georgienii, ucrainenii și așa mai departe – aveau să fie nevoite să-și aplaneze diferendele și „să devină ruse”. Doar evreii erau cu neputință de asimilat și, era de părere Pestel, trebuiau expulzați din Rusia. Asemenea atitudini erau des întâlnite în rândul decembriștilor, care se străduiau să conceapă o reformă a Imperiului Rus după modelul statelor naționale europene. Chiar și Volkonski, un bărbat cu vederi oarecum luminate, îi numea pe evrei „mici jidani”[45].

Până în 1825 Pestel devenise principalul organizator al unei insurecții împotriva țarului. Avea un grup restrâns, dar devotat de adepți în Societatea Sudică, ce înlocuise Uniunea

Salvării în sud, și un plan prost gândit de a-l aresta pe țar în timpul inspectării trupelor de lângă Kiev în 1826 și apoi de a porni spre Moscova, unde, cu ajutorul aliaților săi din Societatea Nordică din Sankt-Petersburg, să preia puterea. Pestel l-a atras pe Volkonski în conspirația sa, dându-i în grijă coordonarea cu Societatea Nordică și cu naționaliștii polonezi, care fuseseră de acord să se alăture mișcării cu condiția să-și câștige independența dacă planul reușea. Societatea Nordică era dominată de doi bărbați: Nikita Muraviev, un tânăr ofițer al Gărzii imperiale în 1812, care își crease relații utile la curte; și poetul Rîleev, care atrăgea ofițeri și birocrați liberali la „prânzurile sale rusești”, unde se serveau supă de varză și pâine de secară în defavoarea preparatelor europene, se închinau pahare cu vodcă în cinstea eliberării Rusiei de curtea dominată de străini și se cântau cântece revoluționare. Revendicările politice ale Societății Nordice erau mai moderate decât cele ale grupării lui Pestel – o monarhie constituțională cu un parlament și libertăți civile. Volkonski era într-un du-te-vino permanent între Sankt-Petersburg și Kiev, mobilizând sprijin pentru revolta plănuită de Pestel. „Nu am mai fost niciodată atât de fericit cum eram pe atunci”, scria el mai târziu. „Mă mândream cu convingerea că făceam ceva pentru popor – îl eliberam de tiranie.”[46] Deși era îndrăgostit și căsătorit la vremea aceea cu Maria Raevskaia, o vedea foarte rar pe tânăra și frumoasa lui soție.

Maria era fiica generalului Raevski, un erou vestit al războiului din 1812 căruia îi adusese laude până și Napoleon. Născută în 1805, Maria l-a întâlnit pe Volkonski pe când avea șaptesprezece ani; era de o grație și o frumusețe extraordinare pentru vârsta ei. Pușkin o numea „fiica Gangelui”, întrucât era

brunetă și avea tenul închis la culoare. Poetul era prieten cu familia generalului Raevski și călătorise împreună cu ei în Crimeea și în Caucaz. Unii spun că Pușkin s-ar fi îndrăgostit de Maria. Se îndrăgostea adesea de tinerele frumoase – dar de astă dată era probabil ceva serios, având în vedere frecvența cu care Maria apărea în poeziile lui. Cel puțin două dintre eroinele lui Pușkin – prințesa Maria din *Fântâna din Bahcisarai* (1822) și tânăra cercheză din *Prizonierul din Caucaz* (1820-1821) – fuseseră inspirate de ea. Poate că nu întâmplător este vorba despre două povești de dragoste neîmpărtășită. Amintirea din Crimeea, când Maria se juca în valuri, l-a inspirat să scrie în *Evgheni Oneghin*:

> Cât de gelos eram pe valuri,
> Când fugărite – la picioare
> Grăbeau să-i cadă, lângă maluri!
> Cum mă doream la fel căzut
> Glezna gingașă să-i sărut![47]

Volkonski a primit sarcina de a-l convinge pe Pușkin să se alăture conspirației. Pușkin făcea parte din vastele cercuri culturale ale decembriștilor și avea numeroși prieteni în cadrul acestei conspirații (ulterior a afirmat că, dacă nu i-ar fi tăiat calea un iepure de câmp, trezindu-i superstiții legate de călătorie, cel mai probabil s-ar fi dus la Sankt-Petersburg ca să se alăture prietenilor săi reuniți în Piața Senatului). Fusese deja surghiunit pe moșia lui de la Mihailovskoe, aproape de Pskov, fiindcă versurile sale îi inspirase:

> Crede-mă, tovarășe, se va înălța

Steaua fericirii captivante, când
Rusia se trezește din somn,
Iar numele noastre vor fi scrise
Pe ruinele despotismului[48].

Se pare totuși că Volkonski se temea să-l expună pe marele poet riscurilor implicate – așa încât nu și-a ținut promisiunea făcută lui Pestel. În orice caz, după cum Volkonski știa fără îndoială, Pușkin era atât de renumit pentru indiscreția lui și avea așa de multe relații la curte, încât ar fi fost o povară[49]. Zvonuri cu privire la o răzmeriță începuseră deja să circule la Sankt-Petersburg, așa că, cel mai probabil, împăratul Alexandru știa de planurile decembriștilor. Volkonski cu siguranță așa credea. În cursul unei inspecții a regimentului său, împăratul l-a prevenit delicat: „Acordă mai multă atenție trupelor tale și mai puțină guvernării mele, care, îmi pare rău să ți-o spun, dragul meu prinț, nu te privește”[50].

Insurecția fusese stabilită pentru sfârșitul verii anului 1826. Dar aceste planuri au fost devansate rapid de moartea neașteptată a împăratului și de criza de succesiune cauzată de refuzul marelui duce Konstantin de a accepta tronul în decembrie 1825. Pestel a decis să profite de moment pentru a porni revolta și a călătorit împreună cu Volkonski de la Kiev la Sankt-Petersburg pentru dispute zgomotoase cu Societatea Nordică legate de mijloacele și momentul răscoalei. Problema era mobilizarea sprijinului trupelor obișnuite, care nu păreau înclinate nici spre regicid, nici spre revoltă armată. Conspiratorii aveau doar o idee vagă despre cum să abordeze această misiune. Vedeau răscoala ca pe un puci militar, înfăptuit prin ordin de sus; ca ofițeri aflați la comanda ei, și-au sprijinit

strategia pe ideea că puteau apela cumva la vechea lor alianță cu soldații. Au respins inițiativele a circa cincizeci de ofițeri de rang inferior, fiii unor funcționari modești și moșieri mărunți, a căror organizație, Slavii Uniți, le solicitase liderilor să stârnească o revoltă în rândul soldaților și al țărănimii. „Soldații noștri sunt buni și simpli”, explica unul dintre liderii decembriști. „Nu gândesc mult și ar trebui să servească doar ca instrumente în atingerea scopurilor noastre.”[51] Volkonski împărtășea această atitudine. „Sunt convins că îmi voi controla brigada”, îi scria el unui prieten în ajunul revoltei, „din simplul motiv că mă bucur de încrederea și dragostea soldaților mei. Odată ce va începe răscoala, îmi vor urma ordinele”[52].

În cele din urmă, liderii decembriști au fost urmați la Sankt-Petersburg de doar 3.000 de soldați – cu mult mai puțini decât cei 20.000 la care speraseră, dar probabil suficienți pentru a răsturna guvernul, dacă erau bine organizați și hotărâți. Însă nu erau așa. La 14 decembrie, în garnizoanele din toată capitala, soldații au fost adunați pentru ceremonia de depunere a jurământului de credință față de noul țar, Nicolae I. Cei 3.000 de răzvrătiți au refuzat să depună jurământul și, cu steaguri desfăcute și în zgomot de tobe, au mărșăluit spre Piața Senatului, unde s-au îmbulzit în fața *Călărețului de aramă*, cerând „pe Konstantin și o Constituție”. Două zile mai devreme, Nicolae hotărâse să preia coroana, întrucât Konstantin spusese limpede că el nu o dorea. Konstantin se bucura de o susținere largă în rândul soldaților, iar atunci când liderii decembriști au aflat vestea, au distribuit foi volante în care îi dezinformau că Nicolae uzurpase tronul și îi îndemnau să „lupte pentru libertatea lor și pentru

demnitatea umană”. Majoritatea soldaților care veniseră în Piața Senatului nici măcar nu știau ce era aceea o „constituție” (unii credeau că era soția lui Konstantin). Nu au dat nici un semn că ar vrea să ocupe Senatul sau Palatul de Iarnă, așa cum prevedeau planurile făcute în grabă ale conspiratorilor. Vreme de cinci ore, soldații au stat în piață la temperaturi extrem de scăzute, până când Nicolae, preluând comanda trupelor sale loiale, le-a ordonat să deschidă focul asupra răsculaților. Șaizeci de soldați au fost împușcați; ceilalți au fugit.

În câteva ore, căpeteniile insurgenților au fost arestate și închise în Fortăreața Petru și Pavel (poliția știuse de la bun început cine erau). Conspiratorii ar fi putut încă avea o oarecare șansă de succes în sud, unde aveau posibilitatea să se alăture polonezilor într-un marș spre Kiev și unde principalele forțe revoluționare (în jur de 60.000 de soldați) erau masate în garnizoane. Dar ofițerii care înainte își declaraseră sprijinul pentru revoltă erau acum atât de șocați de evenimentele de la Sankt-Petersburg, încât nu au îndrăznit să acționeze. Volkonski a găsit un singur ofițer dispus să i se alăture și să instige la revoltă, iar până la urmă, cele câteva sute de soldați care au intrat în Kiev pe 3 ianuarie au fost dispersați cu ușurință de artileria guvernului[53]. Volkonski a fost arestat două zile mai târziu, pe când se îndrepta spre Sankt-Petersburg, să o vadă pentru ultima oară pe Maria. Poliția avea un mandat de arestare semnat personal de țar.

Cinci sute de decembriști au fost arestați și interogați, dar cei mai mulți dintre ei au fost eliberați în următoarele câteva săptămâni, după ce oferiseră dovezi pentru punerea sub acuzare a principalilor lideri. La judecata lor, primul

simulacru de proces din istoria Rusiei, 121 de conspiratori au fost găsiți vinovați de trădare, privați de titlurile nobiliare și condamnați la muncă silnică în Siberia. Pestel și Rîleev au fost spânzurați împreună cu alți trei, într-o scenă grotescă, în curtea fortăreței, deși, oficial, pedeapsa cu moartea fusese abolită în Rusia. Când cei cinci au fost ridicați în ștreang, iar trapele au fost deschise, trei dintre condamnați s-au dovedit a fi prea grei pentru funiile lor și, încă în viață, au căzut în gol. „Ce țară ca vai de ea!”, a strigat unul dintre ei. „Nici să te spânzure cum trebuie nu știu.”[54]

Dintre toți decembriștii, nici unul nu era mai apropiat de curte decât Volkonski. Mama lui, prințesa Aleksandra, se afla în Palatul de Iarnă, zâmbind și slujind-o pe împărăteasa moștenitoare, în vreme ce el se afla chiar dincolo de Neva, în Fortăreața Petru și Pavel, un prizonier închis din dorința Majestății Sale. Nicolae era dur cu Volkonski. Poate că s-a simțit trădat de omul cu care se jucase în copilărie. Grație intervenției mamei sale, Volkonski a fost cruțat de pedeapsa cu moartea de care au avut parte ceilalți lideri. Dar douăzeci de ani de muncă silnică, urmați de o viață întreagă cu domiciliu obligatoriu în Siberia, era o pedeapsă destul de draconică. Prințului i s-au retras titlul nobiliar și toate medaliile obținute pe câmpul de luptă în războaiele cu Franța. A pierdut controlul asupra tuturor pământurilor și șerbilor săi. Din acel moment, copiii săi aveau să facă parte în mod oficial din categoria „țăranilor statului”[55].

Contele Aleksandr Benckendorff, comandantul poliției care l-a trimis în exil, era un vechi prieten din școală al lui Volkonski. Cei doi luptaseră împreună ca ofițeri în 1812. Nimic nu ilustrează mai bine natura nobilimii din Sankt-Petersburg,

o mică societate de clanuri în care toată lumea cunoștea pe toată lumea, iar majoritatea familiilor erau înrudite într-un fel sau altul[*2]. De unde și rușinea pe care dizgrația lui Serghei a reprezentat-o pentru familia Volkonski. Cu toate acestea, este greu de înțeles încercarea lor de a șterge amintirea lui. Fratele mai mare al lui Serghei, Nikolai Repnin, l-a dezmoștenit cu totul, iar în lunga perioadă petrecută de Volkonski în Siberia nu i-a trimis nici măcar o scrisoare. Curtean tipic, Nikolai își făcea griji că țarul nu l-ar fi iertat dacă i-ar fi scris unui exilat (ca și când țarul ar fi fost incapabil să înțeleagă sentimentele unui frate). Asemenea vederi înguste erau simptomatice pentru o aristocrație care fusese educată să urmeze întru totul valorile curții. Și mama lui Serghei a pus loialitatea sa față de țar înaintea propriilor sentimente față de fiul ei. A participat la încoronarea lui Nicolae I și a primit broșa cu diamant a Ordinului „Sfânta Ecaterina” în aceeași zi în care Serghei, cu lanțuri grele la picioare, își începea lunga călătorie spre Siberia. O doamnă de modă veche la curte, prințesa Aleksandra avusese dintotdeauna un „comportament corect”. A doua zi s-a retras și a plâns, neconsolată, în pat. „Sper doar”, le spunea ea oaspeților săi, „că nu vor mai exista alți monștri în familie”[56]. Nu i-a scris fiului ei vreme de câțiva ani. Serghei a fost profund rănit să se vadă respins de mama sa, ceea ce a contribuit la propria respingere a moravurilor și valorilor aristocrației. În ochii mamei sale, moartea civilă a lui Serghei era totodată o moarte propriu-zisă. „*Il n'y a plus de Serge*”, obișnuia să le spună bătrâna prințesă prietenilor ei de la curte. „Aceste cuvinte”, scria Serghei în una dintre ultimele sale scrisori, în 1865, „m-au bântuit de-a lungul vieții mele din

exil. Ele nu erau menite doar să-i împace conștiința, ci și să justifice faptul că m-a trădat”[57].

Familia Mariei a fost la fel de neiertătoare. Au învinovățit-o pentru căsnicia ei și au încercat să o convingă să-și exercite dreptul de a solicita anularea căsătoriei. Aveau motive să creadă că va face acest lucru. Maria trebuia să se gândească la fiul ei nou-născut și nu era câtuși de puțin clar dacă putea să-l ia cu ea în cazul în care l-ar fi urmat pe Serghei în Siberia. În plus, nu părea să aibă o căsnicie fericită. În anul precedent – primul an de căsnicie – abia dacă își văzuse soțul, care era plecat în sud, preocupat cu conspirația, și se plânsese familiei sale că situația i se părea „aproape insuportabilă”[58]. Cu toate acestea, Maria a ales să împărtășească soarta soțului ei. A renunțat la tot și l-a urmat pe Serghei în Siberia. Avertizată de țar că va fi nevoită să-și abandoneze fiul, Maria i-a scris: „Fiul meu este fericit, dar soțul meu este nefericit și are mai multă nevoie de mine”[59].

E greu de spus cu exactitate ce se petrecea în mintea Mariei. Atunci când a ales, nu a știut faptul că avea să i se retragă dreptul de a se întoarce în Rusia dacă îl urma pe Serghei – a fost informată abia când a ajuns la Irkutsk, la granița dintre Rusia și regiunea penitenciară Siberia –, așa că este posibil să se fi așteptat să se întoarcă la Sankt-Petersburg. Așa credea și tatăl ei. Dar s-ar fi întors dacă ar fi știut?

Maria a acționat din sentimentul datoriei sale de soție. Serghei l-a invocat în ajunul plecării sale spre Siberia, când i-a scris din Fortăreața Petru și Pavel. „Tu însăți trebuie să decizi ce să faci. Te pun într-o situație crudă, dar, *chère amie*, nu pot îndura osânda separării veșnice de soția mea legitimă.”[60] Educația sa nobilă îi insuflase Mariei acest sentiment al

datoriei. Romantismul, deși nu era câtuși de puțin ceva neobișnuit, nu constituia o prioritate în relațiile conjugale ale aristocrației ruse de la începutul secolului al XIX-lea. Și nici nu pare să fi jucat un rol major în decizia Mariei. Din acest punct de vedere, era foarte diferită de Aleksandra Muraviev, soția decembristului Nikita Muraviev, care provenea dintr-o familie mai puțin aristocrată decât Maria Volkonski. Iubirea a fost cea care a făcut-o pe Aleksandra să renunțe la tot pentru o viață de exil penitenciar în Siberia – a susținut chiar că era „păcatul" ei că „îi iubesc pe Nikitișcina al meu mai mult decât îl iubesc pe Dumnezeu"[61]. În schimb, comportamentul Mariei era condiționat de normele culturale ale unei societăți în care nu era ceva neobișnuit ca o femeie nobilă să-și urmeze soțul în Siberia. Convoaiele de deținuți erau deseori însoțite de trăsuri ce le duceau soțiile și copiii în exil voluntar[62]. Mai mult decât atât, familiile ofițerilor obișnuiau să-i însoțească în campaniile militare. Soțiile vorbeau despre „regimentul nostru" sau despre „brigada noastră" și, după spusele unui contemporan, „erau gata oricând să înfrunte cu soții lor toate pericolele și să-și jertfească viața"[63]. Tatăl Mariei, generalul Raevski, și-a luat soția și copiii în principalele lui campanii – până când fiul său a fost rănit de un glonț care l-a nimerit în fund pe când culegea fructe de pădure în apropierea câmpului de luptă[64].

S-a sugerat, de asemenea, că Maria dădea curs cultului literar al sacrificiului eroic[65]. Citise poemul lui Rîleev „Natalia Dolgorukaia" (1821-1823), care, într-adevăr, e posibil să fi reprezentat sursa de inspirație morală pentru comportamentul său. Poemul avea la bază povestea adevărată a unei tinere prințese, fiica preferată a feldmareșalului Boris

Șeremetev, care își urmase soțul, prințul Ivan Dolgoruki, în Siberia atunci când a fost exilat acolo de împărăteasa Ana în 1730[*3].

> Am uitat de orașul meu natal,
> De averi, onoruri și de numele familiei,
> Ca să împart cu el frigul Siberiei
> Și să îndur soarta schimbătoare[66].

Tatăl iubitor al Mariei era convins că ea îl urmase pe Serghei în Siberia nu pentru că ar fi fost „o soție îndrăgostită", ci fiindcă era „îndrăgostită de ideea de a fi eroină"[67]. Bătrânul general a suferit până la moarte din cauza exilului voluntar al preaiubitei sale fiice – îl învinovățea pe Serghei pentru asta –, ceea ce a dus la o ruptură tragică în relația lor. Maria a simțit dezaprobarea tatălui ei în scrisorile pe care acesta le trimitea din când în când în Siberia. Nemaiputându-și reprima suferința, Maria i-a scris tatălui ei (în ultima scrisoare pe care acesta a primit-o înainte de a muri) în 1829:

> Știu că ai încetat să mă iubești de ceva vreme, deși nu știu ce am făcut ca să merit aversiunea ta. Să sufăr este soarta mea în această lume – dar să-i fac pe alții să sufere este mai mult decât pot îndura… Cum aș putea fi măcar o clipă fericită dacă de binecuvântarea pe care mi-o dai în scrisorile tale nu se bucură și Serghei?[68]

În Ajunul Crăciunului, Maria și-a luat rămas-bun de la fiul și familia ei și a pornit spre Moscova, în prima etapă a călătoriei sale spre Siberia. În fosta capitală, a poposit la casa

cumnatei sale, prințesa Zinaida Volkonskaia, o frumusețe celebră și bună prietenă a răposatului împărat Alexandru, pe care Pușkin o numea „țarina artelor”. Zinaida găzduia un faimos salon literar unde, lucru neobișnuit la acea vreme, nu se recitau poeme franceze. Pușkin și Jukovski, Viazemski și Delvig, Baratînski, Tiutcev, frații Kireevski și poetul polonez Mickiewicz erau cu toții *habitués.* În ajunul plecării Mariei s-a organizat un moment special, în care Pușkin a citit poemul său „În greu surghiun siberian” (1827):

În greu surghiun siberian
Răbdați osânda cu mândrie,
Căci truda voastră nu-i în van,
Gândirea voastră-i veșnic vie.

Nădejdea, soră cu urgia,
În hruba neagră de blesteme
În voi trezi-va voioșia,
Căci va veni dorita vreme:

Iubiri, prietenii profunde
Vor trece porți cu lacăt greu,
Așa cum pîn’ la voi pătrunde
În ocnă, liber, glasul meu.

Cădea-vor lanțuri, temniți crunte,
Și frații vor veni spre voi,
Cu libertatea scumpă-n frunte
Să vă dea spada înapoi[69].

La un an după sosirea Mariei în Siberia, băiețelul ei, Nikolenka, a murit. Maria nu a încetat niciodată să-l jelească. La sfârșitul vieții sale îndelungate, după treizeci de ani de exil penitenciar, întrebată care erau sentimentele ei pentru Rusia, a răspuns: „Singura patrie pe care o știu este peticul de iarbă unde fiul meu zace în pământ”[70].

3

Maria a călătorit vreme de opt săptămâni până la Nercinsk, colonia penitenciară de la granița ruso-chineză unde soțul ei exilat, Serghei Volkonski, era condamnat la muncă silnică în minele de argint. Era un drum de circa 6.000 de kilometri de-a lungul stepei troienite, cu trăsura neacoperită, de la Moscova la Irkutsk, pe atunci ultimul avanpost al civilizației ruse în Asia, după care urma o aventură periculoasă, cu căruța și sania, pe drumurile de munte înghețate din jurul Lacului Baikal. La Irkutsk, guvernatorul încercase să o convingă pe Maria să renunțe la această călătorie, avertizând-o că, în caz contrar, avea să fie lipsită de toate drepturile ei printr-un ordin special al țarului referitor la soțiile decembriștilor. Pășind în zona penitenciară de dincolo de Irkutsk, prințesa avea să devină ea însăși prizonieră. Avea să-și piardă controlul direct asupra proprietății ei și dreptul de a avea o servitoare sau alți șerbi, și nici măcar după moartea soțului ei nu avea să i se îngăduie să se întoarcă în Rusia pe care o părăsise. Aceasta era semnificația documentului pe care îl

semnase ca să i se alăture soțului ei în Nercinsk. Dar, orice îndoieli ar fi avut în legătură cu sacrificiul ei, acestea au fost spulberate numaidecât, la prima sa vizită în celula soțului.

> La început nu am reușit să disting nimic, era o beznă totală. Au deschis o ușiță în stânga și am intrat în celula minusculă a soțului meu. Serghei a venit în fugă spre mine: zăngănitul lanțurilor lui mi-a dat fiori. Nu știam că era încătușat. Cuvintele nu pot descrie ce am simțit în fața imensei sale suferințe. Vederea cătușelor sale m-a înfuriat și mi-a copleșit atât de mult sufletul, încât am căzut imediat în genunchi și i-am sărutat lanțurile și picioarele[71].

Nercinsk era o așezare mohorâtă și insalubră de colibe din lemn construite în jurul îngrăditurilor coloniei penitenciare. Maria a închiriat o colibă de la unul dintre coloniștii mongoli locali. „Era atât de strâmtă”, își amintea ea, „încât, atunci când mă întindeam pe salteaua de pe podea, atingeam cu capul peretele, iar picioarele îmi erau înghesuite în ușă”[72]. Împărțea această locuință cu Katia Trubețkoi, o altă tânără prințesă care își urmase soțul decembrist în Siberia. Cele două trăiau din venitul infim primit de la autorități pentru moșiile de care fuseseră deposedate. Pentru prima oară în viața lor, au fost nevoite să facă treburile de care se ocupaseră dintotdeauna numeroșii servitori din palatele lor. Au învățat să spele rufe, să facă pâine, să cultive legume și să-și gătească mâncarea la cuptorul cu lemne. În scurt timp au uitat de preferințele lor pentru bucătăria franceză și au început să trăiască „precum rușii, mâncând varză murată și pâine neagră”[73]. Tăria de caracter a Mariei – consolidată de rutinele culturii pe care o

lăsase în urmă – a fost cheia supraviețuirii ei în Siberia. A respectat cu conștiinciozitate toate zilele sfinților și zilele de naștere ale rudelor din Rusia, care o uitaseră de mult pe a ei. S-a îngrijit întotdeauna să se îmbrace cum se cuvine, cu căciulă din blană și văl, chiar și atunci când mergea la piața țăranilor din Nercinsk. Cânta la clavicordul francez pe care îl împachetase cu grijă și îl cărase prin stepele asiatice înghețate, fără îndoială cu mare dificultate. Și-a exersat engleza traducând cărți și ziare trimise cu poșta; iar în fiecare zi a scris după dictare, căci deținuților „politici" le era strict interzis să scrie scrisori în lagăr. O numeau pe Maria „fereastra lor către lume"[74].

Siberia i-a adunat pe exilați laolaltă. Le-a arătat cum să trăiască cu adevărat conform principiilor comunalității și autarhiei pe care le admiraseră atât de mult la țărănime. În Cita, unde s-au mutat în 1828, cei 12 deținuți și familiile lor s-au organizat într-un *artel*, o cooperativă, și și-au împărțit sarcinile între ei. Unii au construit colibele din bușteni în care urmau să locuiască soțiile și copiii lor, cărora aveau să li se alăture mai târziu deținuții înșiși. Alții s-au apucat de diverse meșteșuguri, precum tâmplăria, sau au confecționat încălțăminte și îmbrăcăminte. Volkonski era grădinarul-șef. Au numit această comunitate „familia lor carceralã", iar în imaginația lor ea recrea într-un fel simplitatea egalitaristă a comunei țărănești[75]. Aici se manifesta spiritul comuniunii pe care bărbații anului 1812 îl întâlniseră pentru prima oară în regiment.

Și relațiile familiale au devenit mai strânse. Servitorii care se ocupau de creșterea copiilor pentru familia nobilă din secolul al XVIII-lea nu mai existau. Exilații siberieni își

creșteau singuri copiii și îi învățau tot ce știau. „Eu am fost doica voastră”, le spunea Maria copiilor ei, „dădaca voastră și, în parte, guvernanta voastră”[76]. Mișa, un nou fiu, s-a născut în 1832; Elena („Nelinka”), o fiică, în 1834. În anul următor, familia Volkonski a fost strămutată în satul Urik, la 30 de kilometri de Irkutsk, unde avea o casă din lemn și o bucată de pământ, la fel ca toți ceilalți săteni. Mișa și Elena au crescut cu copiii țăranilor din zonă. Au învățat să joace jocurile acestora – să caute cuiburi de păsări, să pescuiască păstrăv, să pună capcane pentru iepuri și să prindă fluturi. „Nelinka devine o adevărată siberiană”, îi scria Maria prietenei sale Katia Trubețkoi.

> Vorbește doar în dialectul local și nu poate fi împiedicată cu nici un chip să facă asta. Cât despre Mișa, trebuie să-i îngădui să meargă în pădure cu băieții neastâmpărați din sat. Îi place aventura; a plâns de nu-l puteam stăpâni deunăzi fiindcă dormise în timpul unei alarme cauzate de apariția unui lup în pragul ușii noastre. Copiii mei cresc *à la Rousseau*, ca doi mici sălbatici, și nu pot face decât să insist să vorbească cu noi în franceză atunci când sunt acasă… Dar trebuie să recunosc că acest mod de viață e prielnic pentru sănătatea lor[77].

Tatăl băiatului avea un punct de vedere diferit. Foarte mândru, i-a spus unui prieten că Mișa devenise un „rus adevărat ca simțire”[78].

Și pentru adulți, exilul însemna un stil de viață mai simplu și mai „rusesc”. Unii dintre exilații decembriști s-au stabilit la țară și s-au căsătorit cu localnice. Alții au adoptat obiceiuri și

îndeletniciri rusești, mai cu seamă vânătoarea în pădurile siberiene bogate în sălbăticiuni[79]. Și cu toții au fost nevoiți, pentru prima oară în viața lor, să vorbească fluent în limba lor maternă. Pentru Maria și Serghei, obișnuiți să vorbească și să gândească în franceză, acesta a fost unul dintre cele mai dificile aspecte ale noii lor existențe. La prima lor întâlnire în celula de închisoare din Nercinsk au fost nevoiți să vorbească în rusă (pentru ca gardienii să înțeleagă), dar nu cunoșteau cuvintele pentru toate emoțiile complexe pe care le trăiau în acel moment, astfel încât conversația lor a fost oarecum artificială și extrem de limitată. Maria a început studiul limbii sale materne folosind o Biblie găsită în lagăr. Rusa lui Serghei, în care scrisese pe vremea când era ofițer, a devenit mai neaoșă. Scrisorile lui din Urik sunt presărate cu termeni colocviali siberieni, iar majoritatea cuvintelor elementare (*dacă*, *îndoială*, *mai* și *ianuarie*) sunt ortografiate greșit[80].

Ca și fiul său, Serghei „devenea de-al locului”. Cu fiecare an ce trecea, semăna tot mai mult cu un țăran. Se îmbrăca la fel ca un țăran, își lăsa barba să crească, rareori se spăla și începuse să-și petreacă majoritatea timpului lucrând pe câmp sau stând de vorbă cu țăranii în piața locală. În 1844, familia Volkonski a primit permisiunea de a se stabili în Irkutsk. Maria a fost numaidecât acceptată în cercurile oficiale ale noului guvernator, Muraviov-Amurski, care nu și-a ascuns simpatia pentru exilații decembriști și care îi admira ca pe o forță intelectuală ce avea să stimuleze progresul Siberiei. Maria a profitat de această oportunitate pentru a se integra din nou în societate. A înființat mai multe școli, un spital pentru copiii orfani și un teatru. Găzduia principalul salon din oraș în casa lor, unde guvernatorul însuși era un oaspete

frecvent. Serghei era rareori acolo. „Atmosfera aristocratică” a locuinței Mariei i se părea neplăcută și prefera să rămână la ferma lui din Urik, venind la Irkutsk doar în zilele de piață. Dar, după 20 de ani în care își văzuse soția suferind în Siberia, nu avea de gând să-i stea în cale.

„Prințul țăran” era considerat de mulți o persoană excentrică. N.A. Belogolovîi, care a copilărit în Irkutsk în anii 1840, își amintește că oamenii erau șocați „să vadă cum în zilele de piață prințul stătea într-o căruță țărănească plină ochi cu saci de făină și discuta aprins cu o mulțime de țărani în timp ce împărțeau o franzelă pământie”[81]. Între cei doi soți izbucneau în permanență certuri mărunte. Fratele Mariei, A.N. Raevski, căruia i se încredințase gestionarea moșiilor ei, folosea rentele ca să-și achite datoriile la jocurile de noroc. Serghei a acuzat-o pe Maria că ține partea fratelui ei, care se bucura de sprijinul familiei Raevski, iar în cele din urmă a făcut demersuri juridice să-și separe proprietățile de ale ei, pentru a pune la adăpost moștenirea copiilor[82]. Din venitul anual pe care îl primeau de pe urma pământului lor din Rusia (aproximativ 4.300 de ruble), Serghei i-a oferit 3.300 de ruble Mariei (îndeajuns cât să ducă o viață confortabilă în Irkutsk), păstrând doar 1.000 de ruble pentru el, cu care să se descurce la mica lui fermă[83]. Tot mai înstrăinați, Serghei și Maria au început să trăiască separat (în scrisorile către fiul său, Serghei a vorbit mai târziu de un „divorț”[84]) – deși, la momentul respectiv, doar „familia carceralã” știa de aranjamentele lor[*4]. Maria avea o relație extraconjugală cu chipeșul și carismaticul exilat decembrist Alessandro Poggio, fiul unui nobil italian care venise în Rusia în anii 1770. În Irkutsk, Poggio era zi de zi acasă la Maria și, deși era prieten cu Serghei, era văzut acolo

mult prea des în absența soțului ei pentru ca bârfele să nu se răspândească. Se zvonea că Poggio era tatăl lui Mișa și al Elenei – sugestie care încă îl deranja pe Serghei în 1864, cu un an înainte să moară, când i-a scris ultima scrisoare „dragului prieten” Poggio[85]. În cele din urmă, ca să păstreze aparența unei vieți conjugale, Serghei a construit o cabană din lemn în curtea casei Mariei, unde dormea, își gătea mesele și își primea prietenii țărani. Belogolovîi își amintește de o rară apariție a sa în salonul Mariei. „Fața lui era mânjită cu smoală, în barba lui lungă și neîngrijită avea mai multe paie și mirosea a grajd… Cu toate astea, vorbea o franceză desăvârșită, pronunțând toate «r»-urile ca un francez adevărat.”[86]

5. *„Prințul țăran”: Serghei Volkonski în Irkutsk. Dagherotip, 1845*

Chemarea de a duce o viață țărănească simplă era împărtășită de mulți nobili (de pildă, vărul îndepărtat al lui

Volkonski, Lev Tolstoi). Această căutare profund „rusească” a unei „Vieți a Adevărului” a fost mai intensă decât căutarea romantică a unei existențe „spontane” sau „naturale” care a motivat mișcările culturale din alte colțuri ale Europei. În centrul ei se afla o viziune religioasă a „sufletului rus” care încuraja profeții naționali – de la slavofilii anilor 1830 la narodnicii anilor 1870 – să se închine la altarul țărănimii. Slavofilii credeau în superioritatea morală a comunei țărănești din Rusia față de stilul de viață occidental modern și militau pentru revenirea la aceste principii. Narodnicii erau convinși că tradițiile egalitariste ale comunei puteau servi drept model pentru reorganizarea socialistă și democratică a societății; și s-au îndreptat spre țărani în speranța că vor găsi aliați pentru cauza lor revoluționară. Pentru toți acești intelectuali, Rusia se dezvăluia, ca un adevăr mesianic, în cutumele și credințele țărănimii sale. Ca să pătrunzi în Rusia și ca ea să te mântuie, trebuia să renunți la lumea păcătoasă în care se născuseră acești copii de nobili. Din acest punct de vedere, Volkonski a fost primul dintr-un lung șir de nobili ruși care și-au găsit națiunea și mântuirea în țărănime, iar căutarea sa morală își avea rădăcinile în învățămintele trase în 1812. A întors spatele relațiilor false ale vechii societăți bazate pe clase și și-a îndreptat privirea plină de așteptări idealiste spre o nouă societate de oameni egali. „Nu am încredere în nici o persoană care are relații în societate”, îi scria el lui Ivan Pușcin, vechiul său prieten decembrist, în 1841. „Țăranii din Siberia au mai multă onestitate și integritate a sentimentelor.”[87]

La fel ca toți exilații decembriști, Volkonski vedea în Siberia un tărâm al speranței democratice. Aici, li se părea lor,

se afla o Rusie tânără și nevinovată, primordială și curată, bogată în resurse naturale. Era un ținut sălbatic (o „Americă”), ai cărui fermieri, adevărați pionieri, nu erau striviți de șerbie sau de stat (căci existau puțini stăpâni de șerbi în Siberia), astfel încât își păstraseră spiritul independent și ingeniozitatea, simțul înnăscut al dreptății și egalității, cu ajutorul cărora se putea reînnoi vechea Rusie. Energia tinerească a țăranilor ei nesubjugați constituia potențialul democratic al Rusiei. De aceea, decembriștii s-au afundat în studiul folclorului și istoriei Siberiei; au înființat școli sătești sau, cum a făcut Maria, i-au învățat pe țărani chiar la ei acasă; și, aidoma lui Serghei, au deprins meșteșugurile țăranilor sau au lucrat ei înșiși pământul. Prințul a găsit în truda sa de țăran alinare și un țel în viață. A fost o eliberare din captivitatea timpului nesfârșit. „Munca fizică e un lucru atât de sănătos”, i-a scris Volkonski lui Pușcin. „Și e o bucurie atunci când hrănește o familie și este de folos și altor oameni.”[88]

Dar Volkonski nu era un simplu fermier; era un adevărat institut agricol. Importa manuale și tipuri noi de semințe din Rusia europeană (scrisorile pe care Maria le trimitea acasă erau pline de liste cu ceea ce era nevoie pentru grădinărit) și împărtășea roadele științei sale și țăranilor, care veneau la el de la kilometri distanță pentru a-i cere sfatul[89]. Țăranii aveau, se pare, un adevărat respect pentru „prințul nostru”, cum îl numeau pe Volkonski. Erau încântați de francheța și sinceritatea de care dădea dovadă în relațiile cu ei, de ușurința cu care vorbea în graiul lor local. Îi făcea să se simtă mai puțin inhibați decât erau de regulă în relațiile cu nobilii[90].

Această abilitate extraordinară de a pătrunde în lumea oamenilor de rând necesită un comentariu. La urma urmei,

Tolstoi nu a reușit niciodată cu adevărat lucrul ăsta, deși a încercat vreme de aproape 50 de ani. Poate că succesul lui Volkonski se datorează perioadei îndelungate în care li s-a adresat țăranilor soldați din regimentele sale. Sau poate că, odată înlăturate convențiile culturii sale europene, a putut recurge la cutumele rusești cu care crescuse. Transformarea lui se aseamănă cu cea a Natașei în scena din *Război și pace* când descoperă brusc, în cabana din pădure a „Unchiului" ei, că are în sânge spiritul dansului țărănesc.

4

După cum știu cititorii romanului *Război și pace*, războiul din 1812 a fost un moment de cumpănă în cultura aristocrației ruse. A fost un război de eliberare națională de sub dominația intelectuală a francezilor – un moment în care nobili precum familiile Rostov și Bolkonski s-au chinuit să se desprindă de convențiile străine ale societății lor și au început o viață nouă, după principii rusești. Această metamorfoză nu a fost una simplă (și s-a produs mult mai lent decât în romanul lui Tolstoi, unde nobilii își redescoperă aproape peste noapte tradițiile naționale uitate). Deși vocile antifranceze deveniseră destul de puternice în primul deceniu al secolului al XIX-lea, aristocrația era cufundată încă în cultura țării cu care era în război. Saloanele din Sankt-Petersburg erau pline cu tineri admiratori ai lui Bonaparte, ca Pierre Bezuhov din *Război și pace.* Cel mai rafinat grup era cercul contelui Rumianțev și al lui Caulaincourt, ambasadorul francez la Sankt-Petersburg,

cerc frecventat și de Hélène a lui Tolstoi. „Și cum vrei să luptăm noi împotriva francezilor?”, întreabă contele Rastopcin, guvernatorul Moscovei, în *Război și pace.* „Crezi că putem noi mobiliza oameni împotriva învățătorilor și idolilor noștri? Uitați-vă la tineretul nostru, uitați-vă la cucoanele noastre. Zeii noștri sunt francezii, împărăția cerului e pentru noi Parisul.”[91] Totuși, chiar și în aceste cercuri invazia lui Napoleon era privită cu oroare, iar aversiunea lor față de tot ce era francez a constituit baza unei renașteri ruse în viață și în artă.

În climatul patriotic al anului 1812, folosirea limbii franceze nu era văzută cu ochi buni în saloanele din Sankt-Petersburg – iar pe străzi era chiar periculoasă. Romanul lui Tolstoi surprinde de minune spiritul acelei perioade, când nobilii, care fuseseră educați să vorbească și să gândească în franceză, se chinuiau să poarte o conversație în limba lor maternă. Într-un cerc s-au hotărât interzicerea folosirii limbii franceze și impunerea unei *forfaiture* pentru cei care se abăteau de la regulă. Singura problemă era că nimeni nu știa cuvântul rusesc pentru *forfaiture* – nici nu exista vreunul –, așa că oamenii trebuiau să strige *forfaiture.* Acest naționalism lingvistic nu era câtuși de puțin nou. Amiralul Șișkov, la un moment dat ministru al Educației Publice, plasase apărarea limbii ruse în centrul campaniei sale împotriva francezilor încă din 1803. Era implicat într-o dispută de lungă durată cu adepții lui Karamzin, în care ataca expresiile franceze ale stilului lor de salon și-și dorea ca rusa literară să revină la rădăcinile ei arhaice, slavona bisericească[*5]. Pentru Șișkov, influența limbii franceze era vinovată pentru declinul religiei

ortodoxe și al vechiului cod moral patriarhal: stilul de viață rus era subminat de o invazie culturală din Vest.

Reputația lui Șișkov a început să crească fulgerător după 1812. Cartofor bine-cunoscut, era un oaspete frecvent al caselor distinse din Sankt-Petersburg, iar între partidele de *vingt-et-un* propovăduia virtuțile limbii ruse. Printre gazdele sale, avea statutul de „înțelept național” și (în parte poate pentru că îi erau datoare la jocurile de noroc) îl plăteau să le instruiască fiii[92]. A devenit o adevărată modă pentru fiii nobililor să învețe să citească și să scrie în limba lor maternă. Dmitri Șeremetev, fiul rămas orfan al lui Nikolai Petrovici și al Praskoviei, a studiat vreme de trei ani gramatica rusă și chiar retorică în adolescență, în anii 1810 – la fel de mult timp cât învățase limba franceză[93]. Dată fiind lipsa textelor rusești, copiii au învățat să citească din Scripturi – într-adevăr, la fel ca Pușkin, erau adesea învățați să citească de către diacon sau de un preot local[94]. Față de băieți, era mai puțin probabil ca fetele să fie învățate scrierea rusă. Spre deosebire de frații lor, care urmau să devină ofițeri în armată sau moșieri, ele nu aveau să aibă prea mult de-a face cu negustorii sau cu șerbii și, de aceea, nu prea era nevoie să citească sau să scrie în limba lor maternă. Dar în provincii exista o tendință tot mai mare ca atât femeile, cât și bărbații să învețe limba rusă. Mama lui Tolstoi, Maria Volkonski, stăpânea de minune rusa literară și chiar scria poezii în limba maternă[95]. Fără această creștere a numărului de cititori în limba rusă, renașterea literară a secolului al XIX-lea ar fi fost de neconceput. Înainte, clasele educate din Rusia citeau preponderent literatură străină.

În secolul al XVIII-lea, utilizarea limbilor franceză și rusă demarcase două sfere cu totul separate: franceza era sfera gândirii și a sentimentelor, iar rusa era sfera vieții de zi cu zi. Existau o limbă (franceza sau rusa galicizată „de salon”) pentru literatură și alta (vorbirea obișnuită a țărănimii, care nu era departe de graiul negustorilor și al clerului) pentru viața de zi cu zi. Existau convenții stricte pentru folosirea limbilor. De exemplu, un nobil trebuia să-i scrie țarului în rusă și ar fi părut o lipsă de respect să-i scrie în franceză; dar discuta întotdeauna cu țarul în franceză, ca și cu alți nobili. Pe de altă parte, femeile trebuiau să scrie în franceză, nu doar în corespondența cu suveranul, ci cu toți oficialii, fiindcă aceasta era limba societății rafinate; dacă ar fi folosit expresii rusești, aceasta ar fi fost considerată o necuviință evidentă[96]. Totuși, în corespondența privată existau puține reguli bine stabilite, iar până la sfârșitul secolului al XVIII-lea aristocrația devenise bilingvă, încât trecea cu ușurință și imperceptibil de la rusă la franceză și înapoi la rusă. Scrisorile de circa o pagină puteau avea și douăsprezece astfel de treceri dintr-o limbă în alta, uneori chiar în mijlocul frazei, nefiind determinate de schimbarea subiectului.

Tolstoi a valorificat aceste diferențe în *Război și pace* pentru a evidenția nuanțele sociale și culturale ale francezei rusești. De pildă, faptul că Andrei Bolkonski vorbește rusa cu accent francez îl plasează în elita profrancezăa aristocrației din Sankt-Petersburg. Iar faptul că prietenul lui Andrei, diplomatul Bilibin, preferă să vorbească în franceză, „rostind în rusește doar cuvintele pe care voia să le sublinieze disprețuitor”, arată că Bilibin era un stereotip cultural bine-cunoscut, pe care cititorii aveau să-l recunoască cu ușurință:

rusul care și-ar dori să fie francez. Dar poate că cel mai bun exemplu este Hélène – prințesa care preferă să discute în franceză despre aventurile ei extraconjugale, fiindcă în rusă „i se părea întotdeauna că rămâne oarecare impreciziune în chestiunea ei”[97]. În acest pasaj, Tolstoi evidențiază cu bună știință vechea distincție dintre franceză ca limbă a înșelăciunii și rusă ca limbă a sincerității. Utilizarea dialogului are, în mod similar, o dimensiune naționalistă. Nu întâmplător personajele idealizate ale romanului vorbesc exclusiv în rusă (prințesa Maria și țăranul Karataev) sau (cum e Natașa) vorbesc franceza doar cu greșeli.

Desigur, nici un roman nu este o fereastră direct spre viață și, oricât de mult s-ar apropia de idealul realist în *Război și pace*, nu putem considera aceste observații o imagine exactă a realității. Citind corespondența familiei Volkonski – firește, fără a uita că a devenit Bolkonski în *Război și pace* –, descoperim o situație mult mai complexă decât cea prezentată de Tolstoi. Serghei Volkonski scria în franceză, dar insera pasaje în rusă atunci când descria viața de zi cu zi de pe moșie; sau scria în rusă atunci când intenționa să sublinieze un aspect important și să-și accentueze sinceritatea. Îndeosebi după 1812, a scris mai mult în rusă; și a fost nevoit să facă asta în scrisorile lui din Siberia după 1825 (întrucât cenzorii lui nu știau decât rusă). Dar erau și situații în care scria în franceză (chiar și după 1825): de exemplu, când folosea modul conjunctiv sau expresii formale și *politesses*; sau în pasajele în care, contrar regulilor, voia să-și exprime opiniile politice într-o limbă pe care să n-o înțeleagă cenzorii. Uneori folosea franceza ca să explice un concept pentru care nu exista un cuvânt rusesc – *diligence*, *duplicité* și *discrétion*[98].

Aristocrația se străduia să devină mai „rusească” și în privința cutumelor și obiceiurilor ei de zi cu zi. Bărbații anului 1812 au renunțat la ospețele *haute cuisine* în favoarea prânzurilor rusești spartane, în încercarea de a-și simplifica și rusifica stilul de viață opulent. Nobilii își luau „neveste” din popor din ce în ce mai des și cu tot mai multă nonșalanță (ce era bun pentru un Șeremetev era bun și pentru ei), existând până și cazuri de nobile care trăiau cu șerbi sau chiar se măritau cu ei[99]. Până și Arakceev, ministrul de Război care a ajuns să fie detestat pentru regimul său brutal din armată, avea o nevastă neoficială din popor care îi dăruise doi fii educați în Corps des Pages[100]. Meșteșugurile autohtone au ajuns brusc să fie la modă. Porțelanurile rusești cu scene din viața rurală erau tot mai populare, în detrimentul modelelor clasice ale porțelanului importat în secolul al XVIII-lea. Mesteacănul de Karelia și alte tipuri de lemn rusesc, îndeosebi în stilul mai rustic al meșteșugarilor șerbi, a început să concureze cu mobilierul rafinat importat al palatului clasic și chiar să-l înlocuiască în spațiile private unde se relaxau nobilii. Contele Aleksandr Osterman-Tolstoi, un erou în războiul din 1812, deținea un palat magnific pe Cheiul Englez din Sankt-Petersburg. Camerele de recepție aveau pereți din marmură și oglinzi cu ornamente somptuoase, în stil Empire, dar după 1812 și-a acoperit pereții dormitorului cu bușteni în formă brută, ca să semene cu o colibă țărănească[101].

Și divertismentul se rusifica. La balurile din Sankt-Petersburg, unde dansurile europene predominaseră dintotdeauna, după 1812 devenise o modă să se danseze *pliaska* și alte dansuri rusești. Contesa Orlova era vestită pentru aceste dansuri țărănești, pe care le studia și le executa

la balurile de la Moscova[102]. Însă alte nobile, precum Natașa Rostov, preluaseră oarecum spiritul dansului, ca și cum îl inspiraseră „din aerul rusesc”. Prințesa Elena Golițîna a dansat pentru prima oară *pliaska* la un bal de Anul Nou, la Sankt-Petersburg, în 1817. „Nimeni nu mă învățase să dansez *pliaska.* Pur și simplu eram o «rusoaică». Crescusem la țară și, când am auzit refrenul cântecului din satul nostru «Fata s-a dus la apă», nu m-am putut abține să nu fac mișcările de deschidere cu mâinile ale dansului.”[103]

Distracțiile rurale indicau la rândul lor acest spirit rus nou descoperit. În această perioadă a apărut pentru prima oară *dacea* ca instituție națională, deși casa de vară de la țară sau de la marginea orașului a devenit un fenomen de masă abia în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea (se știe că livada de vișini a lui Cehov a fost tăiată pentru a construi pe acel teren *dacea*). Înalta aristocrație a Sankt-Petersburgului închiria *dacea* în secolul al XVIII-lea. Pavlovsk și Peterhof erau locurile sale preferate, unde putea scăpa de căldura orașului și respira aerul proaspăt al pădurilor de pin sau al mării. Țarii aveau vaste palate de vară cu grădini imense de agrement în ambele locuri. La începutul secolului al XIX-lea, moda *dacea* a cuprins și mica nobilime, care a construit case mai modeste la țară.

Spre deosebire de clasicismul formal al palatului urban, *dacea* era construită într-un stil rusesc simplu. De obicei era o construcție din lemn cu două etaje și o verandă la mezanin de jur împrejurul casei, cu ferestre bogat ornamentate și tocuri de ușă sculptate, specifice colibelor țărănești, deși unele *dacea* mai impozante puteau adăuga în față, chiar dacă nu se potriveau deloc, o arcadă romană și coloane. *Dacea* era un loc al distracțiilor și îndeletnicirilor rusești: rușii culegeau

ciuperci din pădure, făceau dulcețuri, beau ceai din samovar, pescuiau, vânau, mergeau la baia publică sau își petreceau câte o zi întreagă, precum Oblomov al lui Goncearov, într-un halat oriental. O lună petrecută la țară îi permitea nobilului să scape de presiunile curții și vieții oficiale, să se regăsească într-un mediu rusesc. Era ceva obișnuit să renunțe la uniformele formale și să poarte haine rusești neprotocolare. Mâncarea rusească simplă a înlocuit *haute cuisine*, iar unele preparate, precum supa de vară cu cvas (*okroșka*), peștele în aspic și ciupercile murate, ceaiul cu dulceață sau vișinata, au devenit practic sinonime cu stilul de viață *dacea*[104].

Dintre toate îndeletnicirile rurale, vânătoarea a devenit în cea mai mare măsură o instituție națională, în sensul că îi unea pe nobili și pe șerbi ca tovarăși și compatrioți. La începutul secolului al XIX-lea vânătoarea era în floare – fapt asociat cu redescoperirea de către nobilime, după 1812, a „traiului bun pe moșie”. Unii nobili au renunțat la carierele lor în serviciul civil și s-au retras la țară pentru a duce o viață plină de distracții. „Unchiul” Rostovilor din *Război și pace* era tipic:

> — De ce nu-ți iei o slujbă, unchiule?
> — Am fost slujbaș, dar m-am lepădat. Nu-s bun de nimic, scurt și cuprinzător! Nu mă pricep la nici o treabă. Asta-i de voi, pe mine nu mă prea ajută mintea. Iaca, dacă-i vorba de vânătoare, e altceva, atunci, zis și făcut![105]

În Rusia existau două tipuri de vânătoare – vânătoarea formală, cu câini, care era impresionantă, și vânătoarea simplă a unui bărbat pe jos, cu un singur câine și un

însoțitor șerb, imortalizată de Turgheniev în *Povestirile unui vânător* (1852). Vânătoarea formală se desfășura ca o campanie militară, durând uneori câteva săptămâni, cu sute de călăreți, haite uriașe de câini și un vast alai de șerbi care dormeau în aer liber pe proprietățile nobilimii. Lev Izmailov, Mareșalul Nobilimii din Riazan, lua 3.000 de vânători și 2.000 de câini în „campaniile” sale[106]. Baronul Mengden avea o castă de elită de șerbi de vânătoare, cu propria livrea stacojie și cai arabi speciali pentru vânătoare. Când plecau, cu baronul în frunte, luau cu ei câteva sute de căruțe cu fân și ovăz, un spital pe roți pentru câinii răniți, o bucătărie mobilă și atât de mulți servitori, încât casa baronului se golea, soția și fiicele lui rămânând doar cu un bufetier și un băiat în casă[107]. Acest tip de vânătoare era posibil doar dacă nobilimea deținea un număr mare de șerbi și practic tot terenul – condiții care s-au menținut până la emanciparea șerbilor în 1861. La fel ca vânătoarea englezească, era serioasă și formală și respecta cu rigiditate ierarhia socială, șerbii de vânătoare având în mod clar un rol subordonat, dacă nu chiar alergau împreună cu câinii.

În schimb, tipul de vânătoare al lui Turgheniev era relativ egalitar – într-un mod eminamente rusesc. Când nobilul mergea la vânătoare împreună cu tovarășul său șerb, lăsa în urmă civilizația palatului și pătrundea în lumea țărănimii. Boierul și șerbul erau uniți de acest sport. Se îmbrăcau aproape la fel; împărțeau mâncarea și băutura atunci când făceau popasuri pe drum; dormeau unul lângă altul în hambare și colibe țărănești; și, potrivit descrierii lui Turgheniev din *Povestiri*, vorbeau despre viețile lor într-un spirit tovărășesc care îi făcea adesea să devină prieteni

apropiați și de durată[108]. Nu era vorba despre obișnuita „apropiere între bărbați” înlesnită de sport. Din punctul de vedere al boierului, vânătoarea pe jos era o odisee rurală, descoperirea unui pământ țărănesc necunoscut; numărul animalelor împușcate era aproape un amănunt neimportant. În ultimul episod liric al *Povestirilor*, în care naratorul rezumă toate bucuriile vânătorii, sportul în sine aproape că nu e pomenit deloc. Ceea ce reiese din această povestire desăvârșită sunt dragostea puternică a vânătorului pentru Rusia rurală și frumusețea ei ce se schimbă de la un anotimp la altul:

> Dar dimineața de vară, de iulie! Cine, în afara vânătorului, știe ce bucurie este să cutreieri tufărișurile în zori? O dungă verde pare urma pe care ți-o lasă picioarele pe iarba albită de rouă. Dai în lături o tufă udă – și odată simți, strânsă în ea, mireasma caldă a nopții; aerul tot e îmbătat de amăreala proaspătă a pelinului, de mierea hrișcăi și a trifoiului; în depărtare stă ca un zid pădurea de stejari, lucind purpurie de soare; e încă răcoare, dar se simte deja apropierea căldurii. Ai capul toropit de preamultele miresme. Tufărișul e fără de sfârșit… Pe undeva, departe, trebuie că își arată galbenul secara coaptă, iar fâșiile înguste de hrișcă se înroșesc. Se-aude scârțâit de căruță; mujicul merge pe jos, dă zor să își pună calul la umbră… Îți dai ziua bună cu el și te duci mai departe; în spatele tău sună fâșâitul metalic al coasei. Soarele se înalță tot mai mult. Umezeala ierbii se duce repede. Uite, s-a făcut deja cald. Trece un ceas, mai trece unul… Cerul se întunecă pe la margini; aerul nemișcat dogorăște, te frige[109].

Ținutele rusești au devenit ultima modă după 1812. La balurile și recepțiile din Sankt-Petersburg și, începând cu anii 1830, și la curte, doamnele din înalta societate au început să apară în costum național, cu tunica de tip sarafan și podoaba de cap cocoșnic a vechiului Țarat al Moscovei. Șalul țărănesc rusesc era foarte popular în rândul nobilelor în anii 1810. În Europa existase moda șalurilor orientale în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, modă pe care rușii o copiaseră importându-și propriile șaluri din India. Dar după 1812 au făcut furori șalurile țărănești rusești și au apărut ateliere ale șerbilor care au devenit centre importante ale industriei modei[110]. Rochia rusească (capot), purtată în mod tradițional de țărănci și de soțiile negustorilor de provincie, a devenit *haute couture* puțin mai devreme, în anii 1780, când Ecaterina cea Mare a început să poarte așa ceva, dar și ea a devenit foarte populară din jurul anului 1812. Caftanul și halatul (o haină splendidă, lungă, în care se putea sta prin casă sau primi musafiri) au revenit la modă printre nobili. Și *podiovka*, un caftan scurt purtat în mod tradițional de țărănime, a fost introdusă în garderoba nobilului. Nobilii purtau aceste veșminte nu doar pentru a se relaxa și a se simți în largul lor acasă; ci, potrivit spuselor unui memorialist, în felul acesta „își afirmau în mod conștient identitatea rusă”[111]. În 1827, când Tropinin l-a pictat pe Pușkin îmbrăcat într-un halat (ilustrația 2 din primul fascicul), l-a înfățișat ca pe un gentleman pe deplin familiarizat cu obiceiurile țării sale.

În anii 1820, nobilele au adoptat moda unei înfățișări „naturale”. Noul ideal de frumusețe era întruchipat de puritatea figurilor feminine din Antichitate și de țărănimea

rusă. Portretul făcut de Fidel Bruni Zinaidei Volkonski (1810) ilustrează acest stil. Într-adevăr, potrivit zvonurilor din societate, tocmai ținuta ei simplă atrăsese galanteria amoroasă a împăratului[112], care era sensibil la toate farmecele naturii[*6]. Femeile au început să poarte haine din bumbac. Își coafau părul simplu și evitau machiajul puternic în favoarea tenului deschis specific acestui cult al naturii pure[113]. Predilecția pentru natură și simplitate s-a răspândit în toată Europa începând cu ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. Femeile își aruncau perucile pudrate și renunțau la parfumurile puternice, precum cel de mosc, în favoarea apelor de trandafiri discrete care lăsau să se simtă mirosul natural al pielii curate. Acolo moda se dezvoltase sub influența lui Rousseau și a ideilor romantice despre virtuțile naturii. Dar în Rusia preferința pentru natural avea o dimensiune suplimentară, națională. Era asociată cu ideea că, pentru a scoate la iveală personalitatea rusă, trebuiau înlăturate straturile exterioare ale convenției culturale. Tatiana lui Pușkin din *Evgheni Oneghin* era întruparea literară a acestui spirit rus natural – în asemenea măsură, încât vestimentația simplă a nobilelor a ajuns să fie cunoscută drept „Oneghin”[114]. Cititorii au văzut în Tatiana o „eroină rusă” a cărei adevărată identitate era dezvăluită în amintirile din copilăria ei simplă petrecută la țară:

> Iar mie de-acest fast, anume,
> De viața mea strălucitoare,
> Și plină de succes, în lume,
> De casa mea costisitoare,
> Nu-mi pasă…

Orișicând eu toaca,
Această tristă mascaradă,
Cu larmă, strălucit desmăț,
Eu le-aș schimba pe-un raft de cărți,
Pentru sălbatica grădină,
Acolo unde-odinioară
V-am întâlnit întâia oară,
Și cimitirul, unde-n taină,
Sub crengi și crucea ei săracă,
Se află scumpa mea dădacă[115].

Capodopera lui Pușkin este, printre multe altele, o explorare subtilă a conștiinței complexe ruso-europene ce a caracterizat aristocrația în preajma anului 1812. Criticul literar Vissarion Belinski spunea că *Evgheni Oneghin* era o enciclopedie a vieții ruse, iar Pușkin însuși, în ultimele strofe, a dezvoltat ideea romanului ca o carte a vieții. În nici o altă operă nu este atât de evidentă influența viscerală a convenției culturale asupra percepției de sine a rușilor. Într-adevăr, în multe privințe, subiectul central al romanului este interacțiunea complexă dintre viață și artă. Firea sincretică a Tatianei este un simbol al lumii culturale în care trăiește. La un moment dat citește un roman romantic; în altul ascultă superstițiile și poveștile populare ale dădacei sale. E prinsă între câmpul gravitațional al Europei și cel al Rusiei. Însuși numele ei, Tatiana, după cum subliniază Pușkin într-o notă de subsol, provine din greaca veche, însă în Rusia este „folosit doar printre oamenii de rând”[116]. Și în ceea ce privește chestiunile sentimentale, Tatiana se supune diferitelor norme culturale ale Rusiei europene și ale țărănimii. O fată relativ

tânără și impresionabilă din provincie, Tatiana trăiește în lumea imaginară a romanului romantic și-și înțelege sentimentele prin prisma acestuia. Se îndrăgostește cum era de așteptat de figura byroniană a lui Evgheni și, la fel ca una dintre eroinele ei fictive, scrie ca să-i mărturisească dragostea pe care i-o poartă. Totuși, atunci când Tatiana, ofilită de dor, își întreabă dădaca dacă a fost vreodată îndrăgostită, se expune influenței unei culturi foarte diferite în care romantismul e un lux străin, iar supunerea e principala virtute a unei femei. Dădaca, o țărancă, îi povestește Tatianei cum a fost măritată, la vârsta de numai 13 ani, cu un băiat și mai tânăr pe care nu îl văzuse înainte:

> Am plâns de frică, de, ca fata,
> Cosița-n plâns mi-au despletit,
> Spre-altar cântând m-au însoțit[117].

Această întâlnire a celor două culturi este tocmai necazul Tatianei: să-și urmeze propriile visuri romantice sau să se sacrifice în stilul tradițional „rus” (calea aleasă de Maria Volkonski atunci când a renunțat la tot ca să-și urmeze soțul decembrist în Siberia)? Oneghin o respinge pe Tatiana – o consideră o fată naivă de la țară –, iar apoi, după ce îl ucide pe prietenul său Lenski într-un duel, dispare vreme de câțiva ani. Între timp, Tatiana se căsătorește cu un bărbat pe care nu îl iubește cu adevărat, din câte ne putem da seama, un erou militar al războaielor din 1812 care este „bine primit” la curte. Tatiana urcă în societate și devine o amfitrioană vestită la Sankt-Petersburg. Însă Oneghin se întoarce și se îndrăgostește de ea. Anii de peregrinări prin țara sa natală l-au schimbat

întru câtva pe fostul dandy din Sankt-Petersburg, iar bărbatul îi remarcă în cele din urmă frumusețea naturală, „Fără pretenție stridentă/ Și fără gesturi imitate”. Dar Tatiana rămâne credincioasă soțului ei. Se pare că a ajuns să îmbrățișeze „principiile ei rusești” – să vadă dincolo de iluziile romantismului. Uitându-se la cărțile din biblioteca lui Oneghin, înțelege în sfârșit dimensiunea fictivă a personalității lui:

> Un moscovit ce joacă-n rol,
> Sub mantia lui Childe Harold?
> Un interpret printre vedenii?
> Un lexicon modern să fie?
> Au nu-i cumva o parodie?[118]

Dar chiar și acum, când Tatiana îi spune lui Oneghin:

> Eu vă iubesc (la ce să mint?),
> Dar altuia îi sunt soție
> Și-i port credință pe vecie[119],

vedem în ea rețeaua deasă a influențelor culturale. Aceste versuri sunt adaptate după un cântec bine cunoscut în mediul rural din Rusia. În epoca lui Pușkin se credea că fusese scris de Petru cel Mare și a fost tradus în franceză de unchiul lui Pușkin. Tatiana l-ar fi putut citi într-un număr mai vechi din *Mercure de France.* Dar la fel de bine ar fi putut să-l audă de la dădaca sa[120]. Acest fapt ilustrează de minune întrepătrunderea complexă a culturilor europeană și rusă autohtonă în epoca lui Pușkin.

Pușkin însuși era un cunoscător al cântecelor și poveștilor rusești. *ABC-ul superstițiilor rusești* (1780-1783) al lui Ciulkov și *Poveștile rusești* (1788) ale lui Levșin erau texte răscitite de Pușkin. Acesta crescuse cu superstițiile și poveștile populare ale îndrăgitei sale dădace, Arina Rodionovna, care a devenit model pentru dădaca Tatianei. „Mama" Rodionovna era o povestitoare talentată, care elabora și îmbogățea multe povești cunoscute, dacă e să judecăm după poveștile ei transcrise ulterior de Pușkin[121]. În anii săi de exil în sud, în 1820-1824, a explorat cu seriozitate tradițiile populare, îndeosebi pe cele ale cazacilor, iar mai târziu, în timpul exilului său pe moșia familiei de la Mihailovskoe în 1824-1826, a continuat să adune cântece și povești. Pușkin le-a folosit ca bază pentru *Ruslan și Ludmila* (1820), primul său mare poem, pe care unii l-au criticat spunând că nu-s decât „versuri țărănești", și pentru „basmele" lui stilizate, ca *Povestea țarului Saltan*, pe care a compus-o în ultimii săi ani de viață. Cu toate acestea, nu a ezitat să îmbine poveștile rusești cu sursele europene, precum fabulele lui La Fontaine sau basmele fraților Grimm. Pentru *Cocoșelul de aur* (1834) a împrumutat chiar din *Legenda astrologului arab*, pe care o întâlnise în traducerea franceză din 1832 a *Povestirilor din Alhambra* ale lui Washington Irving. Din punctul de vedere al lui Pușkin, Rusia făcea parte din cultura occidentală și mondială, iar „poveștile sale populare" nu erau mai puțin autentice dacă îmbina toate aceste surse în noi opere literare în stil rus. Câtă ironie, așadar, în faptul că naționaliștii sovietici vedeau în povestirile lui Pușkin o expresie directă a poporului rus[*7].

Până la moartea lui Pușkin, în 1837, utilizarea literară a poveștilor populare devenise un lucru obișnuit, aproape o

condiție a succesului literar. Mai mult decât orice alt canon occidental, literatura rusă își avea rădăcinile în tradițiile narative orale, cărora le datora mult din extraordinara sa forță și originalitate. Pușkin, Lermontov, Ostrovski, Nekrasov, Tolstoi, Leskov și Saltîkov-Șcedrin – cu toții au putut fi considerați folcloriști într-o anumită măsură, cu toții au folosit în mod cert folclorul în multe dintre operele lor. Dar nici unul nu a surprins spiritul esențial al poveștii populare mai bine decât Nikolai Gogol.

Gogol era de fapt ucrainean și, fără succesul lui Pușkin, care i-a fost mentor și i-a oferit adevăratele intrigi ale principalelor sale opere, *Revizorul* (1836) și *Suflete moarte* (1835-1852), e posibil să fi scris în dialectul țărănesc al orașului său natal, Mirgorod, unde tatăl lui Gogol era bine-cunoscut (deși nu putea publica, potrivit legilor țariste) ca scriitor în ucraineană. În copilărie, Gogol s-a îndrăgostit de graiul autentic al țărănimii locale. Îi îndrăgea cântecele și dansurile, basmele înspăimântătoare și poveștile comice, din care aveau să se inspire mai târziu povestirile sale fantastice din Sankt-Petersburg. A devenit celebru drept „prisăcarul Panko Roșcovanul”, pseudonimul cu care a semnat o culegere de povestiri de mare succes, *Serile în cătunul de lângă Dikanka* (1831-1832), ce a alimentat apetitul tot mai mare pentru povești populare ucrainene. *Kociubei* a lui Aladin, *Haidamaki* a lui Somov și *Căciula căzăcească* a lui Kuljinski avuseseră mare succes în capitala rusă. Dar Gogol era extrem de ambițios, iar în 1828, proaspăt ieșit de pe băncile școlii, a plecat la Sankt-Petersburg în speranța că va ajunge un nume mare în literatură. Ziua era un funcționar modest (de genul celor din povestirile sale), iar noaptea scria în mansarda lui

singuratică. Își bătea la cap mama și sora să-i trimită detalii din diverse cântece și proverbe ucrainene și chiar piese de costum popular pe care voia ca ele să le cumpere de la țăranii din zonă și să i le trimită într-un cufăr. Cititorii au fost încântați de „autenticitatea” *Serilor în cătunul de lângă Dikanka.* Unii critici au considerat că poveștile fuseseră distruse de un limbaj popular „neșlefuit” și „necuviincios”. Dar limbajul poveștilor era principalul lor atu. Transpunea de minune sonoritățile muzicale ale graiului țărănesc – unul dintre motivele pentru care poveștile au fost adaptate de Musorgski pentru opera neterminată *Iarmarocul din Sorocinți* (1874-) și pentru *Noaptea Sfântului Ioan pe muntele pleșuv* (1867) și de Rimski-Korsakov pentru *Noapte de mai* (1879) – și putea fi înțeles de omul de rând. În faza de corectură a *Serilor în cătunul de lângă Dikanka*, Gogol le-a făcut o vizită zețarilor. „S-a petrecut un lucru nespus de straniu”, îi explica el lui Pușkin. „De îndată ce am deschis ușa și m-au zărit tipografii, au început să râdă și s-au întors cu spatele la mine. Am rămas oarecum înmărmurit și le-am cerut o explicație. Tipograful m-a lămurit: «Materialele pe care le-ați trimis sunt foarte amuzante și i-au distrat copios pe zețari».”[122]

Limbajul de zi cu zi a pătruns tot mai mult în literatură, pe măsură ce scriitori precum Gogol au început să asimileze limba vorbită în scrierile lor. Limba literară a depășit astfel granițele salonului și a ieșit pe stradă, preluând sunetele rusei colocviale și încetând să mai depindă de cuvintele împrumutate din franceză pentru lucrurile obișnuite. Poezia civică a lui Lermontov era plină de ritmuri și expresii din popor, preluate de el însuși din vorbirea țăranilor. Celebrul său *Cântec despre Kalașnikov negustătorul* (1837) imită stilul

bâlinei; în vreme ce poemul patriotic *Borodino* (1837) (scris pentru a comemora cea de-a douăzeci și cincea aniversare a înfrângerii armatei lui Napoleon) recreează spiritul câmpului de luptă descriindu-l din punctul de vedere al soldaților țărani:

> Trei zile lungi am tras la întâmplare,
> Știam că nu îi descurajaserăm
> Și că nu aveau de gând să dea înapoi.
> Fiecare soldat credea că trebuia să ia sfârșit:
> Luptaserăm sau doar ne prefăcuserăm?
> Iar apoi noaptea s-a așternut
> Peste acel câmp funest[123].

Și muzica rusă și-a găsit vocea națională prin asimilarea cântecului popular. Prima *Culegere de cântece populare rusești* a fost întocmită de Nikolai Lvov și adnotată de Ivan Praci în 1790. Trăsăturile specifice cântecului țărănesc – variațiile de ton și ritmurile neregulate care aveau să devină o marcă a stilului muzical rus de la Musorgski la Stravinski – au fost modificate pentru a se conforma formulelor muzicale occidentale, astfel încât cântecele să poată fi interpretate cu acompaniament de pian (clasele rusești care aveau piane voiau ca muzica lor populară să fie „plăcută urechii”)[124]. Culegerea Lvov-Praci a avut imediat succes și a fost publicată în mai multe ediții. Pe parcursul secolului al XIX-lea a fost copios exploatată de compozitorii aflați în căutarea unor materiale populare „autentice”, astfel încât mai toate cântecele populare din repertoriul rus, de la Glinka la Rimski-Korsakov, erau preluate din Lvov-Praci. Și compozitorii

occidentali au apelat la această culegere pentru culoare exotică rusă și *thèmes russes.* Beethoven a folosit două cântece din culegerea Lvov în cvartetele de coarde „Razumovski” (opus 59), comandate în 1805 de ambasadorul rus la Viena, contele Razumovski, pe când alianța ruso-austriacă împotriva lui Napoleon era mai strânsă ca oricând. Unul dintre ele era celebrul cântec coral „Slava” – utilizat mai târziu de Musorgski în scena încoronării din *Boris Godunov* –, folosit de Beethoven ca subiect pentru *Thème Russe*: trioul celei de-a treia mișcări din Opus 59, numărul 2. Inițial era o *sviatocinaia*, un cântec popular cu care fetele din Rusia își acompaniau jocurile divinatorii de Anul Nou. Într-un vas cu apă se puneau diverse podoabe fără valoare, după care erau scoase una câte una, în timp ce fetele cântau. Melodia simplă a devenit un refren național în războiul din 1812 – în „Slava”, puterilor divine luându-le locul numele țarului; în versiunile ulterioare au fost adăugate și numele ofițerilor[125].

Adoptarea de către imperiu a acestei teme țărănești a fost la fel de pronunțată și în opera lui Glinka *O viață pentru țar* (1836). Remarcabila versiune a aceluiași cântec coral „Slava” din această operă a devenit practic un al doilea imn național în secolul al XIX-lea[*8]. Mihail Glinka a fost familiarizat cu muzica rusească de la o vârstă fragedă. Bunicul lui fusese responsabil de muzică la biserica locală din Novospasskoe – într-o regiune din Smolensk celebră pentru sunetele puternice ale clopotelor bisericilor –, iar unchiul lui avea o orchestră de șerbi renumită pentru faptul că interpreta cântece rusești. În 1812, casa familiei Glinka a fost călcată și prădată de trupele franceze ce înaintau spre Moscova. Deși la momentul respectiv avea doar opt ani, întâmplarea a trezit probabil

sentimentele patriotice ale celui care avea să compună mai târziu *O viață pentru țar*, a cărei intrigă i-a fost sugerată de țăranii partizani. Opera spune povestea lui Ivan Susanin, un țăran de pe moșia lui Mihail Romanov, întemeietorul dinastiei Romanov, din Kostroma. Potrivit legendei, în iarna anului 1612, Susanin îi salvase viața lui Mihail îndrumând greșit trupele poloneze care invadaseră Rusia în „Timpurile tulburi" (1605-1613) și veniseră în Kostroma să-l ucidă pe Mihail în ajunul urcării sale pe tron. Susanin și-a pierdut viața, dar a fost salvată o dinastie. Paralelele evidente dintre sacrificiul lui Susanin și cel al soldaților-țărani din 1812 au stimulat un interes romantic pentru mitul lui Susanin. Rîleev a scris o baladă celebră despre el, iar Mihail Zagoskin două romane de succes, cu acțiuni plasate în 1612 și, respectiv, 1812.

Glinka spunea că opera lui a fost concepută ca o luptă între muzica rusă și cea poloneză. Polonezii se făceau auziți în poloneză și mazurcă, iar rușii în propriile sale adaptări ale cântecelor populare și urbane. Faptul că Glinka ar fi fost tributar folclorului l-a făcut primul „compozitor național" canonic al Rusiei; în vreme ce *O viață pentru țar* a dobândit statutul de „operă rusească" prin excelență, interpretarea ei ritualică la toate ocaziile naționale a fost practic impusă prin decret imperial. Totuși, în realitate, în operă existau relativ puține melodii populare (într-o formă ușor de recunoscut). Glinka asimilase stilul popular și îi exprimase spiritul fundamental, dar muzica pe care o compusese era întru totul creația lui. Contopise calitățile muzicii țărănești ruse cu forma europeană. După cum spunea poetul Odoevski, arătase că „melodia rusă poate fi ridicată la nivelul unui stil tragic"[126].

Și în pictură s-a evidențiat o nouă abordare a țărănimii ruse. Canoanele bunului-gust din secolul al XVIII-lea impuseseră ca țăranul să fie exclus, ca subiect, din toate formele artistice serioase. Normele clasice îi dictau artistului să prezinte teme universale: scene din Antichitate sau din Biblie, plasate într-un peisaj grec sau italian atemporal. Pictura rusească de gen s-a dezvoltat foarte târziu, în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, iar imaginea omului de rând era sentimentalizată: țărani rotofei aidoma unor heruvimi într-o scenă pastorală sau „tipuri rustice” înduioșătoare, cu expresii ce evidențiau faptul că și ei au sentimente, ca orice om. Era o versiune vizuală a romanului sentimental sau a operei comice care subliniaseră umanitatea șerbilor povestindu-ne despre viața lor amoroasă și suferințele lor din dragoste. Cu toate acestea, după 1812 a apărut o imagine diferită a țărănimii, care îi scotea în evidență tăria eroică și demnitatea umană.

Acest lucru este evident în opera lui Aleksei Venețianov, un copil al anului 1812 prin excelență. Fiul unui negustor din Moscova (dintr-o familie care provenea din Grecia), Venețianov a fost proiectant și inginer hotarnic pentru guvern înainte de a deveni pictor și gravor în anii 1800. La fel ca mulți pionieri ai culturii ruse (de pildă, Musorgski), nu a beneficiat de o educație formală și a rămas toată viața în afara Academiei. În 1812 a intrat în atenția publicului cu o serie de gravuri înfățișându-i pe țăranii partizani. Acestea, vândute în număr mare, glorificau imaginea partizanilor, reprezentați sub forma unor războinici din Antichitatea greco-romană – iar din acel moment, publicul i-a numit pe partizani „niște Hercule ruși”[127]. Războiul din 1812 a modelat vederile lui

Venețianov. Deși nu era un om politic, frecventa cercurile decembriștilor și le împărtășea idealurile. În 1815 a dobândit, prin soția sa, o mică moșie în Tver și, patru ani mai târziu, s-a retras acolo, înființând o școală pentru copiii din sat și susținând câțiva țărani artiști din venitul său modest câștigat de pe urma pământului. Unul dintre ei era Grigori Soroka, al cărui portret duios al profesorului său, pictat în anii 1840, este o mărturie emoționantă cu privire la caracterul lui Venețianov.

Venețianov îi cunoștea personal pe țăranii din satul său – și, în cele mai bune portrete ale sale, așa i-a și pictat. Le-a zugrăvit calitățile personale, la fel cum alți portretiști și-au propus să înfățișeze caracterul individual al nobililor. Acest aspect psihologic era revoluționar la vremea lui, când, cu puține excepții, portretiștii creau „tipuri țărănești" generice. Venețianov picta chipurile de aproape, silindu-i pe privitori să-l privească în ochi pe țăran și invitându-i să pătrundă în lumea lui interioară. Venețianov a deschis și calea școlii naturaliste de peisagistică în Rusia. Natura din Tver – verdele stins și culorile pământii șterse – e vizibilă în toată opera sa. A zugrăvit întinderea pământului rus coborând orizontul pentru a evidenția imensitatea cerului de deasupra spațiilor sale deschise și plate – tehnică preluată din pictura de icoane și copiată ulterior de marii peisagiști, precum Vrubel și Vasnețov. Spre deosebire de artiștii Academiei, pentru care peisajul era un simplu fundal pe care îl copiau din lucrările europene, Venețianov picta direct din natură. Pentru *Armanul* (1820), le-a cerut șerbilor lui să taie peretele din fundul unui șopron ca să poată picta cum munceau înăuntru. Nici un alt pictor nu a zugrăvit cu atât realism viața agricolă. În *La*

curățat de sfeclă roșie (1820), îl obligă pe privitor să se uite la mâinile murdare și pline de bătături și la expresiile extenuate a trei lucrătoare tinere care domină scena. Era prima oară când asemenea forme feminine urâte – atât de străine tradiției clasice – apăreau în arta rusă. Totuși, aceste figuri triste ne câștigă aprecierea pentru demnitatea lor umană în fața suferinței. Viziunea elevată a lui Venețianov asupra trudei omenești era evidentă mai ales în numeroasele sale portrete de țărănci. În probabil cea mai frumoasă pictură a sa, un studiu simbolic al unei țărănci cu copilul ei, *Pe câmpul arat: primăvara* (1827) (ilustrația 4 din primul fascicul), el îmbină trăsăturile tipic rusești ale lucrătoarei cu proporțiile sculpturale ale unei eroine antice. Femeia de pe câmp e o zeiță țărancă. E mama gliei rusești.

6. *Aleksei Venețianov,* La curățat de sfeclă roșie, *1820*

5

În comparație cu părinții lor, nobilii ruși care au crescut după 1812 au pus mai mare preț pe copilărie. A durat mult

până să se schimbe aceste atitudini, dar la jumătatea secolului al XIX-lea se poate observa deja o venerație nouă a copilăriei din partea memorialiștilor și scriitorilor care au evocat anii de după 1812. Această nostalgie după vârsta copilăriei s-a contopit cu un respect nou pentru obiceiurile rusești pe care le cunoscuseră pe când erau copii, prin intermediul șerbilor din gospodăriile taților lor.

În secolul al XVIII-lea, aristocrația văzuse copilăria ca o pregătire pentru maturitate. Era o etapă ce trebuia depășită cât mai repede, iar copiii care prelungeau această tranziție, precum Mitrofan din *Neisprăvitul* lui Fonvizin, erau considerați nătângi. Copiii elitei trebuiau să se comporte ca niște „mici adulți” și erau pregătiți să intre în societate de la o vârstă fragedă. Fetele erau învățate să danseze de la opt ani. La zece-doisprezece ani mergeau deja la „balurile copiilor”, care erau organizate de profesorii de dans în casele distinse, de unde, la vârsta de treisprezece sau paisprezece ani, aveau să fie propulsate la primul lor bal pentru adulți. Natașa Rostov era relativ în vârstă, la optsprezece ani, când a participat la primul ei bal și a dansat cu prințul Andrei în *Război și pace.* Pe de altă parte, băieții erau înrolați în Gărzile imperiale și îmbrăcați în uniformele regimentului cu mult înainte să aibă vârsta necesară pentru a ține sabia în mână. Volkonski s-a alăturat regimentului tatălui său (sergent *in absentia*) la frageda vârstă de șase ani. La opt ani era deja sergent în unitatea de grenadieri din Herson; la nouă ani era aghiotantul generalului Suvorov; deși, firește, abia mai târziu, la vârsta de șaisprezece ani, și-a început serviciul activ pe câmpul de luptă. Băieții care urmau să intre în serviciul civil erau trimiși la internat la vârsta de opt sau nouă ani, unde erau îndoctrinați

în etica serviciului și, la fel ca oficialii de stat adulți, purtau o uniformă civilă (nu școlară). Școala abia dacă era considerată ceva mai mult decât o ucenicie pentru serviciul civil și, de vreme ce elevul putea să înceapă munca atunci când împlinea cincisprezece ani, puține familii de nobili considerau că era nevoie să-și educe fiii dincolo de această vârstă. Într-adevăr, în măsura în care Tabelul Rangurilor aplica principiul avansării în funcție de vechime, orice educație suplimentară era considerată dezavantajoasă: cu cât ajungeai mai repede pe scara ierarhică, cu atât mai bine.

Memorialistul Vasili Selivanov a crescut într-o familie în care cei șapte fii au fost cu toții pregătiți pentru serviciul militar de la o vârstă fragedă. Tatăl lui conducea familia ca pe un regiment, iar fiii erau rânduiți în funcție de vârstă și aveau instrucțiuni clare să se ridice în prezența lui și să i se adreseze cu „domnule”. Când Selivanov li s-a alăturat Dragonilor în 1830, la vârsta de șaptesprezece ani, tranziția de la palat la barăci i s-a părut probabil extrem de ușoară[128]. Nu toate familiile de nobili erau sub un control atât de strict ca Selivanovii, firește, dar în multe dintre ele relațiile dintre părinți și copii se bazau pe aceleași principii elementare de disciplină care guvernau instituțiile armatei și ale statului. Această rigoare nu fusese aplicată dintotdeauna: viața domestică a familiei de nobili în secolul al XVII-lea poate că era extrem de patriarhală, dar era și intimă. Mai curând era copiată de ruși din Occident, în special din Anglia – deși, la fel ca multe alte lucruri aduse în Rusia în secolul al XVIII-lea, și-a pus amprenta în asemenea măsură asupra nobilimii, încât a definit practic această clasă în secolul al XIX-lea. Părinții nobili își țineau copiii la distanță, ceea ce însemna adesea cel mai

lung coridor sau cea mai lungă scară către o încăpere separată de la subsol, în aripa servitorilor. V.A. Sollogub a crescut într-o casă de pe Cheiul Palatului din Sankt-Petersburg. Adulții locuiau în clădirea principală, în vreme ce copiii stăteau împreună cu dădaca și doica într-o anexă și își vedeau părinții doar în treacăt, o dată sau de două ori pe zi – de exemplu, ca să le mulțumească pentru cină (dar nu ca să mănânce cu ei) sau să-i sărute de rămas-bun atunci când plecau. „Viețile noastre erau cu totul separate", își amintea Sollogub, „și nu exista niciodată vreun semn de emoție. Noi, copiii, aveam voie să sărutăm mâinile părinților noștri, dar nu existau dezmierdări și trebuia să ne adresăm în franceză, cu formalul «*vous*». Copiii erau supuși unui cod domestic strict de subordonare, aproape aidoma legilor pentru șerbi"[129]. Nikolai Șatilov, care a crescut într-o familie moșierească înstărită din gubernia Tula în anii 1860, a stat în copilărie într-o aripă separată a casei, unde locuia împreună cu preceptorul lui și lua toate mesele: nu își vedea părinții „cu lunile"[130].

Tații distanți erau, desigur, ceva firesc în Europa secolului al XIX-lea, dar existau puține culturi în care mama să fie la fel de izolată de copiii ei cum tindea să fie în familia rusă de nobili. Potrivit obiceiului, copilul de viță nobilă era dat în grija unei doici aproape din ziua în care se năștea. Chiar și pe măsură ce copilul creștea, multe mame nobile erau prea ocupate cu viața lor socială, sau cu alți prunci, ca să îi ofere atenția după care mai mult ca sigur tânjea. „Mama era nespus de blândă, dar nu o vedeam aproape niciodată" este o frază ce apare deseori în memoriile din secolul al XIX-lea despre viața nobilimii[131]. Anna Karenina, deși nu era un părinte tipic, nu

constituia o excepție prin faptul că nu știa programul copiilor ei („Sunt atât de inutilă aici”[132]).

Așadar, nu era ceva neobișnuit ca un copil de viță nobilă să crească fără nici o disciplină parentală directă. Părinții își lăsau adesea copiii în grija rudelor (de regulă, o mătușă necăsătorită sau o bunică) sau sub supravegherea dădacelor, a fetelor în casă și a celorlalte slugi. Totuși, servitorii se temeau, firește, să-i disciplineze pe copiii stăpânului lor („micii stăpâni” și „micuțele stăpâne”), așa că tindeau să le caute în coarne și să-i lase să facă după capul lor. Îndeosebi băieții erau predispuși la obrăznicii („mici monștri”), știind prea bine că părinții aveau să le ia apărarea dacă dădaca lor, o biată șerbă, îndrăznea să se plângă. Criticii sistemului social, precum scriitorul Saltîkov-Șcedrin, susțineau că această libertate de acțiune îi încuraja pe copiii nobililor să fie cruzi cu șerbii; în viețile lor adulte continuau să creadă că puteau să-i ia de sus pe toți șerbii lor și să-i trateze după bunul-plac. În mod cât se poate de limpede, egoismul și cruzimea față de șerbi ce caracterizau elitele aflate la putere în Rusia țaristă se datorau uneori experiențelor formatoare din copilărie. De pildă, dacă un copil de viță nobilă era trimis la școala parohială locală (practică des întâlnită în provincii), mergea împreună cu un băiat șerb, care nu avea alt rol decât acela de a încasa pedepsele pentru năzbâtiile din clasă ale stăpânului său. Cum ar fi putut așa ceva să-i dezvolte copilului de nobil simțul dreptății?

Totuși, mulți copii de nobili aveau relații de afecțiune și respect cu șerbii lor. Herzen spunea că odraslelor le plăcea să fie cu servitorii lor „fiindcă se plictiseau în salon și erau fericiți în cămară”; în plus, aveau același temperament.

> Tocmai pe această asemănare dintre copii și slugi se bizuie afecțiunea pe care și-o poartă reciproc. Copiii urăsc distincția aristocratică a adulților și atitudinea lor de binevoitoare condescendență, deoarece sunt deștepți și-și dau seama că în ochii adulților ei rămân copii, pe câtă vreme în ochii slugilor ei sunt oameni în toată firea. Drept urmare, preferă de o mie de ori să joace cărți și loto cu jupânesele decât cu musafirii. Oaspeții joacă cu copiii din politețe, le cedează puncte, îi tachinează și se ridică de la joc când li se năzare; pe câtă vreme jupânesele joacă de obicei atât pentru propria lor plăcere, cât și pentru bucuria copiilor; de aceea jocul devine pasionant. Afecțiunea slugilor față de copii e pornită din inimă; legătura aceasta nu e un atașament servil, ci o dragoste reciprocă între *făpturi slabe* și *făpturi simple*[133].

Scriitor socialist, Herzen și-a pus „ura față de opresiune” pe seama „alianței” pe care o formase cu servitorii în copilărie împotriva celor mai în vârstă din casă. El își amintea: „Eram copil când Vera Artamonovna [dădaca lui], vrând să mă pedepsească cât mai dureros pentru năzbâtiile mele, îmi spunea: «Mai ai puțină răbdare, ai să te faci mare și ai să fii un boier ca toți ăilalți». Amarnic mă mai usturau aceste cuvinte. Astăzi, bătrâna ar putea fi mulțumită, căci în orice caz *ca toți ăilalți* nu m-am făcut”[134]. Multe dintre aceste lucruri au fost scrise, desigur, pentru efect; era o poveste reușită. Totuși, alți scriitori au susținut în mod similar că toate convingerile lor narodnice se formaseră ca urmare a relațiilor lor din copilărie cu șerbii[135].

Băiatul rus din înalta societate își petrecea copilăria în lumea de la parter a servitorilor. Era îngrijit de dădaca lui șerbă, care dormea lângă el în camera copiilor, îl lua în brațe când plângea și, în multe cazuri, îi devenea ca o mamă. Pretutindeni unde mergea, era însoțit de „unchiul" său șerb. Chiar și atunci când mergea la școală sau se înrola în armată, acest servitor de încredere avea rolul de a-l păzi. Și fetele erau însoțite de un „lacheu mițos" – numit astfel din pricina hainei de blană pe care o purta peste livrea – precum cel văzut ca „un urs zburlit" în visul Tatianei din *Evgheni Oneghin*:

Ea nu-ndrăznește să privească în urmă-i,
Tot grăbind la pas,
Iar fiara s-o tot urmărească
Nu încetează, ceas cu ceas...[136]

De nevoie, copiii servitorilor erau tovarășii de joacă ai copilului de viță nobilă – deoarece la țară nu erau alți copii dintr-o clasă socială similară pe o rază de câțiva kilometri. La fel ca mulți memorialiști din secolul al XIX-lea, Anna Lelong avea amintiri frumoase legate de jocurile pe care le juca cu fetele și băieții din sat: aruncări cu bucăți de lemn (*gorodki*); jocuri cu bâtă și minge jucate cu oase și bucăți de fier vechi (*babki* și numeroasele sale variante); jocuri în care se bătea din palme, se cânta și se dansa; și jocuri divinatorii. Vara se ducea să înoate în râu cu copiii din sat sau dădaca o ducea pe câmp să se joace cu copiii mai mici cât timp mamele acestora îmblăteau secara. Mai târziu, toamna, mergea împreună cu fetele din sat să culeagă afine și să facă dulceață. Îndrăgea clipele în care i se îngăduia să pătrundă în lumea țăranilor.

Faptul că părinții îi interziceau acest lucru, dar dădaca o punea să promită că nu va spune nimănui făcea ca experiența să fie și mai palpitantă pentru fată. Cămara avea o atmosferă de căldură și intimitate care lipsea din salonul părinților ei. „Obișnuiam să mă trezesc foarte devreme și să merg în camera slujnicelor, unde ele erau deja la roțile lor de tors, iar dădaca împletea ciorapi. Ascultam poveștile despre cum țăranii erau vânduți, băieții erau trimiși la Moscova, iar fetele erau măritate. Nu exista nimic asemănător în casa părinților mei.” Ascultând aceste povești, ea a început să înțeleagă „ce înseamnă șerbia și m-a făcut să-mi doresc ca viața să fi fost diferită”[137].

Herzen scria că exista „o legătură feudală de afecțiune” între familia de nobili și șerbii din casă[138]. Am pierdut din vedere această legătură în istoriile oprimării care ne-au modelat opiniile în privința șerbiei după 1917. Însă ea se regăsește în amintirile din copilărie ale aristocraților; supraviețuiește pe fiecare pagină a literaturii secolului al XIX-lea; iar spiritul său poate fi regăsit în picturile rusești – nici una mai lirică decât lucrarea lui Venețianov *Dimineața stăpânei conacului* (1823) (ilustrația 3 din primul fascicul).

Dintre toți servitorii unei gospodării, femeile care se îngrijeau de copii (fata în casă, doica și dădaca) erau cele mai apropiate de familie. Ele formau o castă aparte ce a dispărut brusc după emanciparea șerbilor, în 1861. Se distingeau de ceilalți șerbi prin devotamentul lor înflăcărat; și, oricât de greu ar fi de înțeles astăzi, multe dintre ele își găseau fericirea slujind familia. Bucurându-se de camere speciale în casa principală și tratate, în general, cu bunăvoință și respect, aceste femei ajungeau să facă parte din familie și multe dintre

ele erau păstrate și întreținute multă vreme după ce își terminau treaba. Nostalgia nobilului după copilăria lui era asociată cu căldura și tandrețea relației sale cu acești oameni.

7. *Doică în costum rusesc tradițional. Fotografie de la începutul secolului XX*

Doica era o figură extrem de importantă în familia de nobili. Rușii au continuat să folosească o țărancă drept doică cu mult după ce devenise un obicei în restul Europei ca mamele să-și alăpteze copiii. Cărțile de creșterea copiilor de la începutul secolului al XIX-lea erau vădit naționaliste în apărarea acestui obicei, susținând că „laptele unei țărănci îi poate oferi sănătate și puritate morală pe viață copilului de viță nobilă”[139]. Era un lucru obișnuit ca doica să fie îmbrăcată, și uneori chiar pictată, în costum tradițional rusesc – obicei care a persistat în numeroase familii până la Revoluția din 1917[*9]. Ivan Argunov, artistul Șeremetevilor, a înfățișat mai multe „țărănci necunoscute” care, cel mai probabil, erau doici. Faptul că o asemenea fată putea deveni subiectul unui portret, comandat spre a fi expus în casa stăpânului ei, este foarte grăitor în ceea ce privește poziția ei în cultura aristocrației ruse. Rememorând viața de zi cu zi în sânul nobilimii în secolul al XVIII-lea, Pavel Sumarokov spunea că doica se bucura de un statut privilegiat în rândul servitorilor. Familia i se adresa folosindu-i prenumele și numele de familie, și nu porecla pe care o primeau majoritatea șerbilor. De asemenea, era singurul servitor care avea voie să rămână așezat în prezența stăpânei sau a stăpânului casei[140]. Memoriile nobililor din secolul al XIX-lea abundă în descrieri ale afecțiunii familiei pentru bătrâna sa doică, tratată cel mai adesea ca un membru îndrăgit al familiei și căreia i se asigura un spațiu de locuit până la moarte. Anna Lelong își iubea doica, pe Vasilisia, „mai mult ca pe oricine”, iar despărțirea de ea, atunci când a plecat de acasă pentru a se căsători, i-a provocat „o suferință imensă”. Intimitatea relației lor,

„asemănătoare cu cea dintre o mamă și fiica sa”, se datora morții fiului doicii în fragedă pruncie. Având în vedere îndatorirea ei de a o alăpta pe Anna, fusese nevoită să-l abandoneze. Vina și condiția de mamă-surogat s-au împletit, atât pentru Anna, cât și pentru doica ei. Mai târziu, când soțul Annei a murit, s-a angajat să o îngrijească pe bătrâna ei doică, pe care a adus-o să locuiască împreună cu ea pe moșia familiei[141].

Dar persoana cea mai apropiată de inima copilului de viță nobilă era dădaca. Stereotipul dădacei de modă veche – cel care apare în nenumărate opere de artă, de la *Evgheni Oneghin* la *Boris Godunov* – era o țărancă rusoaică simplă și bună la suflet care îi trezea pe copii, îi veghea cât timp se jucau, îi scotea la plimbare, îi hrănea, îi spăla, le spunea povești, le cânta și îi alina noaptea, când îi trezeau coșmarurile. Mai mult decât o mamă-surogat, dădaca era principala sursă de afecțiune și siguranță emoțională a copilului. „Simplu și pe negândite”, își amintea o femeie de viță nobilă despre copilăria ei, „de la dădaca mea am absorbit seva iubirii dătătoare de viață, care mă însuflețește și astăzi. Cât de multe dădace rusoaice loiale și iubitoare au vegheat și au inspirat viețile copiilor lor, lăsând asupra lor o amprentă de neșters”[142].

Într-adevăr, influența de durată a grijii pline de afecțiune a dădacei era atât de puternică, încât mulți memorialiști din secolul al XIX-lea au devenit obsedați de nostalgia anilor copilăriei. Și nu era o fixație infantilă, ci mai curând o reflectare a faptului că emoțiile lor fundamentale erau zăvorâte în acea cameră îndepărtată din trecutul lor. Acești memorialiști subliniază în repetate rânduri că dădaca lor a

fost cea care i-a învățat cum să iubească și cum să trăiască. Pentru unii, cheia era bunătatea înnăscută a dădacei lor, care le trezea sensibilitățile morale; pentru alții, credința ei, care îi ajuta să intre în contact cu lumea spirituală. „Cât de minunată era dădaca noastră!”, își amintea Lelong. „Era inteligentă și întotdeauna serioasă, și era foarte evlavioasă; mă trezeam deseori noaptea în camera copiilor și o vedeam pe dădacă rugându-se în dreptul ușii camerei noastre, de unde putea să vadă candela. Ce basme fantastice ne spunea atunci când ne plimbam prin pădure! Mă făceau să văd lumea pădurii într-o altă lumină, să iubesc natura dintr-o perspectivă poetică.”[143] Idila pierdută a „unei copilării rusești”, dacă ea a existat vreodată, era cuprinsă în aceste emoții, care în memoria adultă au rămas asociate cu imaginea dădacei. „Poate părea ciudat”, scria A.K. Certkova (soția secretarului lui Tolstoi), „dar au trecut patruzeci de ani de când eram copii, iar amintirea dădacei noastre rămâne încă vie. Cu cât îmbătrânesc, cu atât amintirea copilăriei mele îmi este mai limpede în minte, iar aceste amintiri sunt atât de vii, încât trecutul devine prezent și tot ce e legat în inima mea de amintirea dragii, bunei și micuței mele dădace devine cu atât mai de preț”[144].

La vârsta de șase-șapte ani, copilul de viță nobilă trecea din grija dădacei în cea a unui preceptor francez sau german, după care era trimis la școală. Despărțirea de dădacă era un ritual dureros de trecere din lumea copilăriei în cea a tinereții și a maturității, după cum își amintea Anatoli Vereșceaghin, ofițer al Gărzilor imperiale. La vârsta de șase ani, când i se spunea că avea să fie trimis la școală, era „înspăimântat, mai presus de orice, de gândul că voi fi despărțit de dădaca mea. Eram atât de îngrozit, încât mă trezeam noaptea plângând; o

strigam pe dădaca mea și o imploram să nu mă părăsească”[145]. Trauma era accentuată de faptul că implica o tranziție din sfera jocurilor copilăriei, guvernată de femei, la domeniul strict masculin al preceptorului și al internatului; din camera copiilor, unde se vorbea limba rusă, într-o casă a disciplinei unde copilul era obligat să vorbească în franceză. Tânărul inocent nu avea să mai fie protejat de regulile dure ale lumii adulte; dintr-odată, avea să fie nevoit să lase la o parte limba în care își exprimase sentimentele de copil și să adopte o limbă străină. Pierderea dădacei însemna, pe scurt, abandonarea emoțiilor de copil. Dar separarea putea fi la fel de dificilă și pentru dădacă:

> Întrucât Fevronia Stepanovna mă răsfățase enorm dintotdeauna, am devenit un plângăcios și un adevărat papă-lapte, lucru pe care aveam să-l regret mai târziu, când m-am înrolat în armată. Influența guvernantei mele a paralizat încercările tuturor preceptorilor mei de a mă căli, așa că a trebuit să fiu trimis la internat. I-a fost greu când am început să cresc și am intrat în lumea adulților. După ce m-a dezmierdat toată copilăria mea, plângea când mergeam să înot în râu cu fratele meu mai mare și preceptorul nostru, când mergeam să călăresc, dar și prima oară când am tras cu arma tatei. Ani mai târziu, când eram tânăr ofițer și m-am întors acasă, a pregătit două camere pentru revenirea mea, dar arătau ca niște camere de copii. Îmi lăsa în fiecare zi câte două mere lângă pat. S-a simțit jignită văzând că îmi adusesem acasă ordonanța, deoarece considera că era datoria ei să mă slujească. A fost șocată când a descoperit că fumam și nu am

avut inimă să-i spun că mai și beam. Dar cel mai mare șoc a fost când am plecat la război împotriva sârbilor. A încercat să mă convingă să nu plec, iar apoi, într-o seară, a spus că vine cu mine. Aveam să locuim împreună într-un mic bordei și, cât timp eu luptam, ea avea să facă curățenie și să pregătească cina. Apoi, în zilele de sărbătoare, aveam să coacem împreună plăcinte, așa cum făcuserăm mereu, iar după război aveam să ne întoarcem acasă, eu cu medalii în piept. În seara aceea am adormit liniștit, imaginându-mi că războiul era ceva idilic, așa cum credea ea… Totuși, aveam nevoie de dădaca mea mai mult decât aș fi crezut. La nouă ani, când a sosit preceptorul nostru elvețian, tata a spus că trebuia să împart o cameră cu fratele meu mai mare și cu acel domn Kaderli, adică să părăsesc camera pe care o împărțisem cu dădaca mea. Am constatat că eram complet incapabil să mă dezbrac, să mă spăl sau chiar să merg la culcare fără ajutorul dădacei mele. Nu știam cum să adorm fără să o strig, de cel puțin șase ori, să mă asigur că e acolo. Îmi era la fel de greu să mă și îmbrac. Nu-mi pusesem niciodată șosetele de unul singur.[146]

Nu era câtuși de puțin un lucru neobișnuit ca, la maturitate, bărbații și femeile să păstreze o legătură strânsă cu fostele lor dădace; sau chiar să le asigure, la bătrânețe, cele necesare traiului. Pușkin a rămas apropiat de fosta sa dădacă și a înfățișat-o în multe dintre operele sale. În anumite privințe, era muza lui – lucru recunoscut de mulți dintre prietenii săi; astfel, prințul Viazemski, de pildă, își încheia scrisorile trimise poetului cu „o adâncă plecăciune de respect

și recunoștință pentru Rodionovna!”[147]. Pușkin își iubea dădaca mai mult ca pe oricine. Înstrăinat de propriii părinți, îi spunea mereu „mamă”, iar la moartea ei a suferit ca un fiu:

Prietenă cu tâmple sure,
Tovarășă de vreme rea!
Cu brazii singură-n pădure
Aștepți de mult sosirea mea.
La geamul odăiței tale
De veghe stai, mâhnită ești.
Andrelele tot mai agale
Cu mâini zbârcite le-nvârtești.
Privești spre poarta cea uitată,
Pe drumul unde nu-s drumeți,
Și tot mai mult te lași furată
De presimțiri și de tristeți…[148]

Se știe că și Diaghilev era apropiat de dădaca lui. Nu își cunoscuse mama, care murise când i-a dat naștere. Dădaca Dunia se născuse șerbă pe moșia Evreinov a familiei mamei lui. Avusese grijă de mama lui Diaghilev înainte de a veni ca parte a zestrei la familia tatălui său din Perm. Când Diaghilev s-a mutat ca student la Sankt-Petersburg, dădaca l-a însoțit și a locuit ca menajeră în apartamentul său. Celebrele întâlniri de luni ale cercului „Lumea artei” (*Mir iskusstva*), format în jurul ziarului cu același nume și din care au luat naștere ideile Ballets Russes, aveau loc în apartamentul lui Diaghilev, unde dădaca Dunia le găzduia ca o amfitrioană, postată lângă samovar[149]. Pictorul Léon Bakst, un participant constant la

aceste întâlniri, a imortalizat-o în celebrul său portret din 1906 al lui Diaghilev (ilustrația 13 din primul fascicul).

Dădaca era o persoană aproape sfântă în acel cult al copilăriei pe care și l-a însușit nobilimea rusă. Nici o altă cultură nu a fost atât de sentimentală sau atât de obsedată de copilărie. Unde altundeva se pot găsi atât de multe memorii în care primii ani din viața scriitorului să fie tratați atât de amplu? Memoriile lui Herzen, Nabokov și Prokofiev tind să zăbovească mult prea mult în camera copiilor. Esența acestui cult era un sentiment hipertrofiat al pierderii – pierderea casei strămoșești, pierderea grijii tandre a mamei sau a dădacei, pierderea Rusiei țărănești, copilărești din basme. Nu e de mirare, așadar, că elitele culturale au ajuns să fie atât de fixate pe folclor – întrucât îi purta înapoi, în vremea copilăriei fericite, în zilele în care ascultau poveștile dădacelor lor în timpul plimbărilor prin pădure și în nopțile când erau adormiți cu cântece de leagăn. Volumele *Copilăria. Adolescența. Tinerețea* (1852-1857) de Tolstoi, *Anii copilăriei* (1856) de Aksakov, *Amintiri și cugetări* (1852-1868) de Herzen, *Vorbește, memorie* (1947) de Nabokov – acesta este canonul unui cult literar care a reinventat copilăria drept un tărâm binecuvântat și fermecat:

> Fericitul, fericitul și ireversibilul timp al copilăriei! Cum să nu iubești, cum să nu păzești cu dragoste amintirile despre ea? Amintirile acestea îmi înviorează și îmi înalță sufletul, sunt pentru mine izvorul celor mai plăcute trăiri[150].

Și felul în care acești ruși scriau despre copilăria lor era extraordinar. Cu toții au evocat o lume legendară (memoriile

lui Aksakov au fost structurate în mod voit ca un basm), împletind mitul cu memoria, ca și cum nu se mulțumeau să-și rememoreze copilăria, ci simțeau o nevoie mai profundă de a o recupera, chiar dacă asta însemna reinventarea ei. Aceeași dorință arzătoare de a recupera ceea ce Nabokov numea „Rusia legendară a copilăriei mele" se simte și în baletul *Petrușka* (1911) al lui Benois și Stravinski. Acest balet exprima nostalgia lor după sunetele și culorile pe care amândoi și le aminteau de la bâlciurile din copilăria lor petrecută la Sankt-Petersburg. Și se simte în fanteziile muzicale pe tema copilăriei ale lui Prokofiev, de la *Rățușca cea urâtă* pentru voce și pian (1914) până la „basmul simfonic" *Petrică și lupul* (1936), inspirate de poveștile pe care le ascultase în copilărie, înainte de culcare.

6

„O, te rog, doică, mai spune-mi o dată cum au venit francezii la Moscova." Așa își începe Herzen sublimele *Amintiri și cugetări*, una dintre cele mai mari opere ale literaturii ruse. Născut în 1812, Herzen avea o preferință aparte pentru poveștile dădacei sale din acel an. Familia lui fusese nevoită să fugă din calea flăcărilor care cuprinseseră Moscova, tânărul Herzen fiind purtat în brațe de mama sa, și doar cu ajutorul unui bilet de liberă trecere semnat chiar de Napoleon au reușit să se refugieze pe moșia lor de la Iaroslav. Herzen era nespus de „mândru și mulțumit că luase parte la Marele Război". Povestea copilăriei sale se contopea cu drama

națională despre care îi plăcea atât de mult să audă: „Povestirile despre incendierea Moscovei, despre bătălia de la Borodino, despre Berezina, despre cucerirea Parisului, aceste povestiri mi-au fost cântec de leagăn; ele au fost basmele copilăriei mele, *Iliada* și *Odiseea* mea”[151]. Pentru generația lui Herzen, miturile legate de anul 1812 erau strâns legate de amintirile sale din copilărie. Chiar și în anii 1850 copiii erau crescuți cu legendele acelui an[152]. Istoria, mitul și memoria se împleteau.

Pentru istoricul Nikolai Karamzin, 1812 a fost un an tragic. În vreme ce vecinii săi din Moscova s-au mutat pe moșiile lor, el a refuzat să „creadă că străvechiul oraș sfânt putea fi pierdut” – și, după cum scria pe 20 august, a ales să „moară la zidurile Moscovei”[153]. Casa lui Karamzin a ars din temelii și, cum nu se gândise să-și evacueze biblioteca, și-a pierdut și cărțile prețioase în flăcări. Dar Karamzin a salvat o carte – un carnet gros ce conținea ciorna celebrei sale *Istorii a statului rus* (1818-1826). Capodopera lui Karamzin era prima istorie cu adevărat națională – nu doar în sensul că era prima scrisă de un rus, ci și prin faptul că evoca trecutul Rusiei sub forma unei narațiuni naționale. Istoriile Rusiei scrise până atunci fuseseră cronici ezoterice cu mănăstiri și sfinți, propagandă patriotică sau tomuri voluminoase de documente compilate de erudiți germani, necitite și de necitit. Dar *Istoria* lui Karamzin avea o calitate literară care i-a transformat cele douăsprezece volume masive într-un succes național. Îmbina erudiția atentă cu tehnicile narative ale unui romancier. Karamzin a subliniat motivațiile psihologice ale protagoniștilor săi istorici – mergând chiar până la inventarea lor –, astfel încât descrierea lui a devenit mai atrăgătoare

pentru cititorii obișnuiți cu convențiile literare ale textelor romantice. Țari medievali precum Ivan cel Groaznic sau Boris Godunov au devenit figuri tragice în *Istoria* lui Karamzin – personajele unei drame psihologice moderne; iar din paginile sale au pășit pe scenă, în operele lui Musorgski și Rimski-Korsakov.

Primele opt volume ale *Istoriei* lui Karamzin au fost publicate în 1818. „Trei mii de exemplare s-au vândut într-o lună – situație fără precedent în țara noastră. Toată lumea, până și doamnele din înalta societate, au început să citească istoria țării lor", scria Pușkin. „A fost o revelație. S-ar putea spune că Nikolai Karamzin a descoperit Rusia străveche așa cum Columb a descoperit America."[154] Victoria din 1812 încurajase un nou interes și o nouă mândrie față de trecutul Rusiei. Cei care fuseseră crescuți cu vechea convingere că nu a existat istorie înaintea domniei lui Petru cel Mare au început să caute în trecutul îndepărtat sursele tăriei neașteptate a țării lor. După 1812, cărțile de istorie au început să fie publicate într-un ritm furibund. S-au creat catedre specializate în universități (Gogol a candidat fără succes la o catedră din Sankt-Petersburg). S-au înființat asociații istorice, multe în provincii, și, dintr-odată, s-au făcut eforturi uriașe de recuperare a trecutului Rusiei. Istoria a devenit arena tuturor acelor întrebări chinuitoare despre natura și soarta Rusiei. După cum scria Belinski în 1846, „ne interogăm trecutul pentru o explicație în privința prezentului și un indiciu legat de viitor"[155]. Această obsesie pentru istorie a fost accentuată de eșecul decembriștilor. Dacă Rusia nu mai avea să urmeze calea occidentală a istoriei spre un stat constituțional modern,

așa cum speraseră decembriștii și susținătorii lor, care avea să fie soarta ei?

Aceasta era întrebarea pusă de Piotr Ceaadaev, ofițer al Gărzilor imperiale și prietenul dandy al lui Pușkin, în senzaționala sa *Primă scrisoare filosofică* (1856). Ceaadaev era un alt „copil al anului 1812”. Luptase la Borodino, înainte de a se retrage din armată, la apogeul carierei sale, în 1821, pentru a-și petrece următorii cinci ani în Europa. Occidentalist extrem – până într-acolo încât s-a convertit la Biserica Romano-Catolică –, a fost cuprins de deznădejde în urma eșecului Rusiei de a urma calea occidentală în 1825. Acesta era contextul în care și-a scris *Prima scrisoare* – „într-un moment de nebunie” (după cum el însuși a recunoscut), când a încercat să-și pună capăt vieții. „Ce am inventat sau creat vreodată noi, rușii?”, scria Ceaadaev în 1826. „A sosit vremea să încetăm să mai alergăm după alții; trebuie să ne analizăm într-o lumină nouă și cu franchețe pe noi înșine; trebuie să ne înțelegem pe noi înșine așa cum suntem cu adevărat; trebuie să încetăm să mai mințim și să găsim adevărul.”[156] *Prima scrisoare* era o încercare de a dezvălui acest adevăr sumbru și greu de digerat. Era mai curând o lucrare de istorie decât de filosofie. Rusia, concluziona ea, se afla „în afara timpului, fără trecut și fără viitor”, fără să fi avut vreun rol în istoria lumii. Moștenirea romană, civilizația Bisericii occidentale și Renașterea – toate acestea ocoliseră Rusia, iar acum, după 1825, țara era redusă la un „vid cultural”, era un „orfan separat de familia umană” care putea imita națiunile Vestului, dar nu putea niciodată să devină una dintre ele. Rușii erau ca niște nomazi pe propriul teritoriu, străini pentru ei înșiși, fără sentimentul propriei moșteniri sau identități naționale[157].

Pentru cititorul din lumea modernă – unde aproape în fiecare lună apar în presă declarații naționale autoacuzatoare –, șocul de proporții pe care l-a produs *Prima scrisoare* poate fi greu de înțeles. I-a surprins pe toți cei care fuseseră crescuți să creadă în „Rusia europeană” ca fiind țara lor natală. Protestele au fost imense. Patrioții au cerut acuzarea publică a „lunaticului” pentru „cea mai crudă insultă la adresa onoarei noastre naționale” și, la ordinul țarului, Ceaadaev a fost declarat nebun, plasat în arest la domiciliu și vizitat zilnic de doctori[158]. Totuși, cele scrise de el fuseseră simțite de orice rus cu capul pe umeri de mulți ani: sentimentul copleșitor că trăiau într-o pustietate sau într-o „țară-fantomă”, după cum spunea Belinski, o țară pe care se temeau că nu vor ajunge poate niciodată să o cunoască cu adevărat; și teama acută că, contrar acelei *raison d’être* a civilizației lor, nu vor reuși niciodată să ajungă realmente din urmă Occidentul. Existau numeroase expresii similare ale acestui pesimism cultural după 1825. Triumful reacțiunii generase o silă profundă față de „calea rusească”. „Adevăratul patriotism”, scria prințul Viazemski în 1828, „ar trebui să constea în ură față de Rusia așa cum se manifestă ea în prezent”[159]. Însuși criticul literar Nadejdin (care a publicat *Prima scrisoare* în revista sa *Teleskop*) scria în 1834: „Noi [rușii] nu am creat nimic. Nu există nici o ramură a științei în care să putem arăta o creație proprie. Nu există nici măcar o singură persoană care să poată reprezenta Rusia în civilizația lumii”[160].

Slavofilii au avut o reacție contrară la criza declanșată de Ceaadaev. Au apărut ca o grupare distinctă în anii 1830, când au avut primele dispute publice cu occidentaliștii, dar și ei își aveau rădăcinile în 1812. Ororile Revoluției Franceze îi

făcuseră pe slavofili să respingă cultura universală a Iluminismului și să pună accent pe tradițiile autohtone care diferențiau Rusia de Occident. Această căutare a unui mod de viață mai „rusesc” era o reacție frecventă la dezastrul din 1825. Odată ce a devenit limpede că Rusia avea să se abată de la calea occidentală, rușii europeni, precum Lavrețki în romanul lui Turgheniev *Un cuib de nobili* (1859), au început să exploreze și să găsească lucruri bune în acele părți ale culturii rusești care erau diferite față de Occident:

> Liber-cugetătorul începu să umble la biserică și să dea slujbe; europeanul se apucă să facă băi de aburi, să ia prânzul la ora două, să se culce la nouă și să doarmă legănat de trăncăneala bătrânului majordom[161].

Slavofilii și-au îndreptat mai întâi atenția spre virtuțile pe care le deslușeau în obiceiurile patriarhale ale mediului rural – nu e deloc de mirare, având în vedere că majoritatea se născuseră în familii cu pământ care locuiseră în aceeași regiune de sute de ani. Konstantin Aksakov, cel mai renumit și mai extremist dintre slavofili, și-a petrecut practic toată viața într-o singură casă, agățându-se de ea, potrivit spuselor unui contemporan, „ca o stridie de cochilia ei”[162]. Aceștia idealizau poporul de rând (*narod*) ca fiind adevăratul purtător al caracterului național (*narodnost*). Folcloriștii slavofili, precum Piotr Kireevski, mergeau în sate să transcrie cântecele țărănești, despre care credeau că puteau fi considerate expresii istorice ale „sufletului rus”. Susținători evlavioși ai idealului ortodox, ei afirmau că rusul se definea prin sacrificiul și smerenia creștine. Aceasta era baza comunității

spirituale (*sobornost*) în care, își imaginau ei, boierul și șerbii lui erau reuniți de obiceiurile lor patriarhale și de credințele ortodoxe. Aksakov susținea că acest „tip rusesc” era personificat de legendarul erou popular Ilia Muromeț, care apără în basme pământul rusesc de cotropitori și necredincioși, tâlhari și monștri, cu „forța lui blândă și lipsită de agresivitate, dar cu graba de a lupta pentru cauza poporului într-un război de apărare just”[*10]. Țăranii care luptaseră în 1812 dovediseră tocmai aceste calități. Mitul intră în istorie.

Istoria lui Karamzin deschidea o lungă dezbatere cu privire la trecutul și viitorul Rusiei care avea să-i cuprindă cultura în secolul al XIX-lea. Lucrarea lui Karamzin se situa în mod clar în tradiția monarhistă, în care statul țarist și slujitorii săi nobili erau reprezentați ca o forță a progresului și iluminării. Tema generală a *Istoriei* era evoluția constantă a Rusiei spre idealul unui stat imperial unitar a cărui măreție se datora înțelepciunii moștenite a țarului său și supunerii înnăscute a cetățenilor săi. Țarul și nobilii lui inițiau schimbarea, în vreme ce „poporul rămâne tăcut” (*narod bezmolvstvuet*), potrivit indicației regizorale a lui Pușkin din ultima scenă a dramei *Boris Godunov.* Pușkin împărtășea viziunea lui Karamzin asupra istoriei ruse – cel puțin în ultimii ani, după ce i-au fost spulberate convingerile republicane (care oricum erau extrem de dubioase) în 1825. În *Istoria lui Pugaciov* (1833), Pușkin a subliniat nevoia ca monarhia luminată să apere națiunea de violența cumplită („cruzi și nemiloși”) a liderului rebel cazac Pugaciov și a țăranilor care îl urmau. Evidențiind rolul nobililor ocrotitori, precum generalul Bibikov și contele Panin, care l-au doborât

pe Pugaciov, dar i-au cerut împărătesei să-și mai înmoaie regimul, Pușkin sublinia autoritatea națională a vechii nobilimi deținătoare de pământ, din care era atât de mândru că se trage.

Acestor opinii li se opunea curentul democratic al istoriei ruse avansat de decembriști și de adepții lor. Aceștia subliniau spiritul rebel și iubitor de libertate al poporului rus și idealizau republicile medievale din Novgorod și Pskov și revoltele cazacilor din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, inclusiv pe cea a lui Pugaciov. Considerau că poporul de rând fusese dintotdeauna forța motrice (ascunsă) a istoriei – teorie modelată în mare măsură de observarea țăranilor care au luptat în războiul din 1812. Ca răspuns la celebrul motto al lui Karamzin „Istoria națiunii îi aparține țarului", istoricul decembrist Nikita Muraviev și-a început studiul cu următoarele cuvinte provocatoare: „Istoria îi aparține poporului"[163].

Originile Rusiei constituiau un câmp de luptă important în acest război între istorici. Monarhiștii erau de acord cu așa-numita teorie normandă, elaborată de istoricii germani în secolul al XVIII-lea, care susținea că primii prinți conducători sosiseră în Rusia din Scandinavia (în secolul al IX-lea), la invitația triburilor slave care se războiau. Singura dovadă reală în sprijinul acestui argument era *Cronica vremurilor trecute* – o relatare din secolul al XI-lea a întemeierii statului kievean în 862 –, care fusese scrisă probabil cu scopul de a justifica ceea ce constituia de fapt cucerirea scandinavă a Rusiei. Teoria a devenit tot mai ușor de combătut pe măsură ce arheologii din secolul al XIX-lea au atras atenția asupra culturii avansate a triburilor slave din sudul Rusiei. S-a

conturat imaginea unei civilizații care se întindea în timp până la sciții antici, la goți, romani și greci. Cu toate acestea, teoria normandă era un mit etnogenetic bun pentru apărătorii autocrației – presupunând, așa cum o făcea, că fără o monarhie rușii erau incapabili să se guverneze. Potrivit lui Karamzin, înaintea instituirii domniei princiare, Rusia nu fusese decât un „loc pustiu" cu „triburi sălbatice și ostile, care trăiau asemenea fiarelor și păsărilor"[164]. Contrar acestei opinii, democrații susțineau că statul rus evoluase spontan din obiceiurile autohtone ale triburilor slave. Potrivit acestui punct de vedere, cu mult înainte de sosirea varegilor, slavii avuseseră propria formă de guvernământ, ale cărei libertăți republicane au fost distruse treptat prin impunerea domniei princiare. Acest argument a fost susținut sub diverse forme de toate acele grupuri care credeau în predilecția naturală a poporului slav pentru democrație: nu doar decembriștii, ci și slavofilii de stânga, istoricii polonezi (care îl foloseau pentru a denunța sistemul țarist din Polonia) și istoricii narodnici din Ucraina și (mai târziu) din Rusia.

Un alt câmp de luptă era Novgorodul medieval – cel mai mare monument al libertății ruse și, în viziunea decembriștilor, dovada istorică a dreptului oamenilor la autoguvernare. Alături de Pskov, aflat în apropiere, Novgorod era o civilizație prosperă care avea legături cu Liga Hanseatică a orașelor comerciale germane înainte să fie cucerit de țarul Ivan al III-lea și subjugat de Moscova la sfârșitul secolului al XV-lea. Decembriștii au făcut un cult pentru orașul-republică. Ca simbol al libertăților de mult pierdute ale poporului, adunarea lui, sau *vece*, era văzută drept o moștenire sacră ce apropia Rusia de tradițiile

democratice ale Greciei și Romei antice. Membrii adolescenți ai „sfântului *artel*” (1814-1817) – printre ei câțiva dintre viitorii decembriști – își începeau toate întâlnirile cu ceremonialul tragerii clopotului *vece*. În manifestele lor, decembriștii foloseau terminologia Novgorodului medieval, numind viitorul parlament „*vece* național”[165]. Mitul Novgorodului a căpătat un nou sens și o putere subversivă după reprimarea revoltei lor. În 1830, Lermontov a scris un poem intitulat *Novgorod* („Voi, fii viteji de slavi, pentru ce v-ați dat viața?”), în care e neclar în mod voit dacă trebuia jelită pierderea eroilor Novgorodului medieval sau a luptătorilor pentru libertate din 1825. Aceeași notă nostalgică este evidentă în poemul prodecembrist *Novgorod* (1826) al lui Dmitri Venevitinov:

> Răspunde, oraș măreț:
> Unde sunt zilele tale glorioase de libertate,
> Când vocea ta, blestemul regilor,
> Răsuna sincer aidoma clopotelor la adunarea ta zgomotoasă?
> Spune, unde sunt acele vremuri?
> Sunt atât de departe, o, atât de departe![166]

Percepția monarhistă asupra Novgorodului medieval se afla la polul opus. Potrivit lui Karamzin, cucerirea orașului de către Moscova era un pas necesar pentru crearea unui stat unitar și era recunoscută ca atare de către cetățenii săi. Această supunere era un semn al înțelepciunii poporului rus, în viziunea lui Karamzin: ei recunoșteau că libertatea nu valora nimic fără ordine și securitate. Prin urmare, locuitorii

Novgorodului erau primii care își dăduseră consimțământul în leviatanul autocrației. Au ales protecția țarului pentru a se salva de propriile dezacorduri interne, ce le oferiseră un avantaj boierilor din oraș, care au devenit despotici și corupți și care amenințau să-i vândă statului învecinat, Lituania. Versiunea lui Karamzin era, se pare, mai apropiată de adevărul istoric decât viziunea decembriștilor a unei democrații republicane egalitare și armonioase. Totuși, și acesta era un mit justificator. Pentru Karamzin, învățămintele care trebuiau trase din *Istoria* sa erau clare: republicile riscau mai mult să devină despotice decât autocrațiile – lecție ce merita să fie subliniată după prăbușirea republicii franceze în dictatura napoleoniană.

Războiul din 1812 în sine a fost un câmp de luptă pentru aceste mituri rivale legate de istoria rusă. Acest lucru era dovedit de comemorarea lui în secolul al XIX-lea. Pentru decembriști, 1812 a fost un război al poporului. A reprezentat momentul în care rușii s-au maturizat, au lăsat copilăria în urmă și au devenit cetățeni adulți, iar odată cu intrarea lor triumfătoare în Europa ar fi trebuit să se alăture familiei statelor europene. Dar, pentru apărătorii statu-quoului, războiul simboliza triumful sfânt al principiului autocratic rus, care a salvat Europa de Napoleon. Era un moment în care statul țarist a apărut ca agentul ales al lui Dumnezeu într-o nouă ordine istorică.

Imaginea de sine a regimului a fost fixată în piatră odată cu Columna lui Alexandru, construită, în mod ironic, de arhitectul francez Auguste de Montferrand în Piața Palatului din Sankt-Petersburg și dezvelită cu ocazia celei de-a douăzecea comemorări a bătăliei de la Borodino. Îngerul din

vârful columnei a primit chipul țarului Alexandru[167]. Cinci ani mai târziu, la Moscova au început lucrările la un monument și mai mare, închinat misiunii divine a monarhiei ruse – impunătoarea Catedrală Hristos Mântuitorul ridicată pe un loc cu vedere spre zidurile Kremlinului. Pe jumătate muzeu al războiului și pe jumătate biserică, era menită să comemoreze salvarea miraculoasă a Moscovei în 1812. Proiectul lui Konstantin Ton reflecta limbajul arhitectonic al străvechii Biserici Ruse, dar îi sporea proporțiile la scară imperială. Această catedrală colosală era cea mai înaltă clădire din Moscova atunci când a fost finalizată, după cincizeci de ani, în 1883; și chiar și astăzi, reconstruită după ce Stalin o distrusese în 1931 (o condamnare la moarte ce ar putea fi justificată de rațiuni artistice), ea domină peisajul urban.

De-a lungul secolului al XIX-lea, aceste două imagini ale momentului 1812 – ca eliberare națională sau ca salvare imperială – au continuat să concureze pentru sensul public al războiului. De o parte se afla romanul lui Tolstoi *Război și pace*, o dramă cu adevărat națională care îi prezintă istoria din punctul de vedere al nobilului și al șerbului. De cealaltă parte se aflau monumentele din piatră și arcele de triumf în pomposul „stil Empire” care trâmbițau puterea imperială a Rusiei; sau sunetul tuturor acelor tunuri din *Uvertura 1812* a lui Ceaikovski. Chiar și la începutul anilor 1860, când existau speranțe mari de unitate națională după emanciparea șerbilor, aceste două viziuni erau în conflict. Cea de-a cincizecea comemorare a războiului din 1812 a coincis cu împlinirea unui mileniu de la întemeierea statului rus în 1862. Mileniul urma să fie sărbătorit primăvara în Novgorod (dintre toate locurile simbolice). Dar împăratul Alexandru al II-lea a

dispus amânarea evenimentului până pe 26 august – comemorarea bătăliei de la Borodino și data sfântă a încoronării sale în 1856. Împletind aceste trei evenimente, dinastia Romanov încerca să se reinventeze ca instituție națională, consacrată de victoria sfântă din 1812, cu o tradiție la fel de îndelungată ca însuși statul rus. Monumentul de granit dezvelit la Novgorod era un simbol al acestei încercări. Având forma clopotului adunării din Novgorod, de jur împrejur se desfășura un basorelief cu sculpturile acelor personalități – sfinți și prinți, generali și războinici, oameni de știință și artiști – care configuraseră cei o mie de ani de istorie a Rusiei. În vârful marelui clopot se afla Maica Rusia, care ținea într-o mână crucea ortodoxă, iar în cealaltă un scut împodobit cu însemnele Romanovilor. Decembriștii s-au mâniat. Volkonski, care între timp se întorsese din cei treizeci de ani de exil, i-a spus lui Tolstoi că monumentul „călcase în picioare amintirea sfântă a Novgorodului, precum și mormintele tuturor eroilor care au luptat pentru libertatea noastră în 1812”[168].

7

„E un entuziast, un mistic și un creștin, cu idealuri măreațe pentru noua Rusie”, îi scria Tolstoi lui Herzen după ce îl întâlnise pe Volkonski în 1859[169]. Văr îndepărtat al decembristului, Tolstoi era extrem de mândru de moștenirea sa Volkonski. Dat fiind că își pierduse mama la vârsta de trei

ani, avea nu doar un interes academic în cercetarea familiei acesteia: pentru el, era o nevoie emoțională. Serghei Volkonski era pentru Tolstoi un erou din copilărie (toți decembriștii erau idolatrizați de tinerii progresiști de vârsta lui Tolstoi), iar cu timpul a devenit sursa de inspirație pentru prințul Andrei Bolkonski din *Război și pace*[170]. Devotamentul lui Tolstoi față de țărani, ca să nu mai vorbim de dorința lui de a deveni el însuși unul se datorau în mare măsură exemplului rudei sale exilate.

În 1859, Tolstoi a deschis o școală pentru copiii țăranilor la Iasnaia Poliana, vechea moșie Volkonski pe care o moștenise pe linie maternă. Moșia avea o însemnătate deosebită pentru Tolstoi. Se născuse la conac – pe o canapea verde-închis din piele pe care a păstrat-o toată viața în biroul în care și-a scris marile romane. Și-a petrecut copilăria pe moșie, până la vârsta de nouă ani, când s-a mutat la Moscova împreună cu tatăl său. Mai mult decât o moșie, Iasnaia Poliana era cuibul său strămoșesc, locul unde erau păstrate amintirile lui din copilărie și peticul din Rusia unde simțea cel mai mult că îi era locul. „Nu aș vinde casa pentru nimic în lume”, îi spunea Tolstoi fratelui său în 1852. „Este ultimul lucru de care aș fi dispus să mă despart.”[171] Iasnaia Poliana fusese cumpărată de străbunica lui Tolstoi, Maria Volkonski, în 1763. Bunicul său, Nikolai Volkonski, o transformase într-un spațiu cultural, construind conacul splendid, cu vasta sa colecție de cărți europene, cu lacurile și parcul amenajat, cu filatura și cu vestitele porți de intrare din piatră albă care serveau drept stație de poștă pe drumul de la Tula spre Moscova. În copilărie, Tolstoi își idolatriza bunicul. Visa să devină la fel ca acesta[172]. Acest cult al strămoșilor, care se afla în centrul

emoțional al conservatorismului lui Tolstoi, era întruchipat de Evgheni, eroul povestirii sale *Diavolul* (1889):

> Se crede îndeobște că bătrânii sunt conservatorii cei mai îndârjiți și că tinerii sunt înnoitori. Nu e întru nimic adevărat. Conservatorii sunt de obicei tinerii, tinerii care doresc să trăiască, dar care nu se gândesc și nu au timp să se gândească la felul cum trebuie să trăiască, și care din această pricină iau ca model viața care a fost.
> Așa fu cazul lui Evghenie. Acum, că viețuia la țară, visul lui, idealul său era să restabilească nu felul de viață de pe vremea tatălui său [...], ci pe acela de pe vremea lui bunicu-său[173].

Nikolai Volkonski a fost readus la viață ca tatăl lui Andrei, Nikolai Bolkonski, în *Război și pace* – generalul în rezervă, mândru și independent, care-și petrece ultimii ani pe moșia de la Lîsîe-Gorî, dedicându-se educației fiicei sale, pe care o chema (la fel ca pe mama lui Tolstoi) Maria.

Război și pace a fost conceput inițial ca un „roman decembrist", bazat într-o oarecare măsură pe povestea vieții lui Serghei Volkonski. Dar, cu cât scriitorul i-a cercetat mai mult pe decembriști, cu atât și-a dat seama că își aveau rădăcinile intelectuale în războiul din 1812. În forma inițială a romanului (*Decembristul*), după treizeci de ani de exil în Siberia, eroul decembrist se întoarce în timpul frământărilor intelectuale de la sfârșitul anilor 1850. Tocmai a început o a doua domnie a unui Alexandru, odată cu urcarea pe tron a lui Alexandru al II-lea în 1855, și, la fel ca în 1825, în aer plutesc speranțe mari de reformă politică. Cu asemenea speranțe s-a

întors Volkonski în Rusia în 1856 și a scris despre o nouă viață, bazată pe adevăr:

> Falsitatea. Aceasta este boala statului rus. Falsitatea și surorile ei, ipocrizia și cinismul. Rusia nu ar putea exista fără ele. Cu toate acestea, cu siguranță ideea nu este ca pur și simplu să existi, ci să existi cu demnitate. Iar dacă vrem să fim sinceri cu noi înșine, atunci trebuie să recunoaștem că, dacă Rusia nu poate exista altfel decât a existat în trecut, atunci nu merită să existe[174].

O viață bazată pe adevăr sau, mai important, o viață bazată pe adevăr în Rusia – acestea sunt ideile care au guvernat viața și opera lui Tolstoi și principalele preocupări în *Război și pace.* Lor le-au dat pentru prima oară glas oamenii anului 1812.

Eliberarea lui Volkonski din exil s-a numărat printre primele măsuri luate de noul țar. Dintre cei 121 de decembriști care fuseseră trimiși în exil în 1826, doar nouăsprezece au supraviețuit și s-au întors în Rusia în 1856. Serghei era un bărbat dărâmat, iar sănătatea i-a rămas șubrezită pentru tot restul vieții în urma greutăților din Siberia. Deși i-a fost interzis să se stabilească în cele două orașe principale, era totuși un oaspete frecvent în casele din Moscova ale slavofililor, care îi considerau firea blândă, suferința răbdătoare, stilul de viață simplu, „țărănesc” și legătura cu pământul drept calități „rusești” prin excelență[175]. Studenții din Moscova îl idolatrizau pe Volkonski. Cu barba și pletele lui albe, cu chipul său trist, expresiv, „palid și blajin ca luna”, era privit ca un „fel de Hristos care se ivise din sălbăticia rusă”[176]. Simbol al cauzei democratice care fusese întreruptă de

regimul opresiv al lui Nicolae I, Volkonski era o legătură vie între decembriști și narodnici, care au apărut ca apărători ai poporului în anii 1860 și 1870. Volkonski însuși a rămas fidel idealurilor anului 1812. A continuat să respingă valorile statului birocratic și aristocrația și, în spiritul decembriștilor, a continuat să susțină obligația civică de a duce o viață onestă în slujba poporului, care întruchipa națiunea. „Știi din experiență”, îi scria el fiului său, Mișa (acum în armată în regiunea Amur), în 1857,

> că nu am încercat niciodată să-ți impun propriile convingeri politice – ele îmi aparțin mie. Conform planului mamei tale, erai îndrumat spre sfera guvernamentală și mi-am dat binecuvântarea atunci când ai intrat în slujba Patriei și a Țarului. Dar te-am învățat mereu să te comporți fără aere de superioritate atunci când ai de-a face cu tovarăși dintr-o clasă diferită. Ți-ai croit singur calea – fără sprijinul bunicii tale –, iar grație faptului că știu acest lucru, prietene, mă voi simți împăcat până în ziua când voi coborî în mormânt[177].

Modul în care Volkonski înțelegea Patria era strâns legat de ideea sa de Țar: îl considera pe suveran un simbol al Rusiei. De-a lungul vieții sale a rămas un monarhist – într-o asemenea măsură, încât, atunci când a auzit de moartea lui Nicolae I, țarul care îl trimisese în exil cu treizeci de ani în urmă, Volkonski s-a prăbușit și a plâns ca un copil. „Tatăl tău plânge toată ziua”, îi scria Maria lui Mișa, „este deja a treia zi și nu știu ce să mă fac cu el”[178]. Poate că Volkonski îl jelea pe bărbatul pe care îl cunoscuse în copilărie. Sau poate că

moartea lui îl elibera de suferința pe care o îndurase în Siberia. Dar lacrimile lui Volkonski erau și lacrimi pentru Rusia: considera că țarul era singura forță unificatoare a imperiului și se temea pentru țara lui acum, că țarul era mort.

Încrederea lui Volkonski în monarhia rusă nu era răsplătită cu aceeași monedă. Fostul exilat era supravegheat aproape în permanență de poliție, la ordinul țarului, după întoarcerea sa din Siberia. I-a fost refuzată redobândirea titlului princiar și a proprietății sale. Dar cel mai mult l-a rănit refuzul guvernului de a-i înapoia medaliile din războiul din 1812[*11]. Treizeci de ani de exil nu schimbaseră dragostea pe care o purta Rusiei. A urmărit Războiul Crimeii dintre 1853 și 1856 cu un interes obsesiv și a fost profund mișcat de eroismul apărătorilor de la Sevastopol (printre care s-a numărat și tânărul Tolstoi). Bătrânul soldat (la vârsta de 64 de ani) solicitase chiar să li se alăture ca umil ostaș de rând în infanterie, dar s-a răzgândit doar la stăruințele soției sale. Vedea în război o revenire la spiritul anului 1812 și era convins că Rusia avea să fie din nou victorioasă împotriva francezilor[179].

9. *Maria Volkonski și fiul ei, Mișa. Dagherotip, 1862. Maria suferea de o boală renală și a murit un an mai târziu*

Dar nu avea să fie așa. Totuși, înfrângerea Rusiei făcea să aibă mai multe șanse a doua speranță a lui Volkonski: emanciparea șerbilor. Noul țar, Alexandru al II-lea, era un alt copil al anului 1812. Fusese educat de poetul liberal Vasili

Jukovski, care fusese numit preceptor la curte în 1817. În 1822, Jukovski îi eliberase pe șerbii de pe moșia lui. Umanismul lui a avut o influență semnificativă asupra viitorului țar. Înfrângerea din Războiul Crimeii îl convinsese pe Alexandru că Rusia nu putea concura cu puterile occidentale până nu renunța la vechiul sistem al șerbiei și nu se moderniza. Nobilimea funciară nu prea știa cum să obțină profit de pe urma moșiilor sale. Majoritatea nu știau mai nimic despre agricultură sau contabilitate. Cu toate acestea, cheltuiau în continuare la fel de mult ca întotdeauna, acumulând datorii enorme. Până în 1859, o treime dintre moșii și două treimi dintre șerbii nobililor deținători de pământ fuseseră ipotecate în favoarea statului și băncilor nobilimii. Mulți dintre micii moșieri abia dacă își permiteau să-și hrănească șerbii. Argumentul economic în favoarea emancipării devenea incontestabil și, vrând-nevrând, mulți moșieri treceau la sistemul muncii libere, contractând șerbi de la alții. Întrucât plățile de răscumpărare ale țărănimii aveau să șteargă datoriile nobilimii funciare, argumentele de ordin economic deveneau la fel de irezistibile[*12].

Însă argumentele nu țineau numai de bani. Țarul credea că emanciparea era o măsură necesară pentru a preveni o revoluție a păturilor de jos. Soldaților care luptaseră în Războiul Crimeii li se dăduse de înțeles că-și vor dobândi libertatea, iar în primii șase ani ai domniei lui Alexandru, înainte să fie decretată emanciparea, au avut loc 500 de răscoale țărănești împotriva nobilimii[180]. La fel ca Volkonski, Alexandru era convins că emanciparea era, potrivit spuselor lui Volkonski, o „chestiune de dreptate… o obligație morală și creștină, pentru fiecare cetățean care își iubește

Patria”[181]. După cum explica decembristul într-o scrisoare către Ivan Pușcin, abolirea șerbiei era „lucrul cel mai mărunt pe care îl putea face statul pentru a recunoaște sacrificiul pe care l-a făcut țărănimea în ultimele două războaie: e timpul să se admită că și țăranul rus este cetățean”[182].

În 1858, țarul a numit o comisie specială care să formuleze propuneri de emancipare în urma unor consultări cu comitetele guberniale ale nobilimii. Presată de boierii refractari să limiteze reforma sau să stabilească regulile transferurilor de pământ în favoarea lor, comisia s-a împotmolit în dispute politice vreme de aproape doi ani. Volkonski, care așteptase acest moment toată viața, se temea că „va muri înainte să aibă loc emanciparea”[183]. Bătrânul prinț era sceptic în ceea ce privește nobilimea deținătoare de pământ, întrucât cunoștea rezistența acesteia la spiritul de reformă și se temea de capacitatea ei de a bloca emanciparea sau de a o folosi pentru a intensifica exploatarea țărănimii. Deși nu a fost invitat în nici o comisie, Volkonski și-a schițat propriile planuri progresiste de emancipare, în care prevedea o bancă de stat care să le ofere împrumuturi țăranilor individuali, cu care aceștia să cumpere mici parcele din pământul nobilimii ca proprietate privată. Țăranii aveau să restituie aceste împrumuturi lucrându-și loturile din pământul comunal[184]. Programul lui Volkonski nu era diferit de reformele funciare ale lui Piotr Stolîpin, prim-ministru și ultima speranță reformistă a Rusiei țariste între 1906 și 1911. Dacă un asemenea program ar fi fost implementat în 1861, Rusia poate că ar fi devenit o țară mai prosperă.

În cele din urmă, nobilimea refractară a fost înfrântă, iar reformiștii moderați au avut câștig de cauză, în mare măsură

datorită intervenției personale a țarului. Legea Emancipării a fost semnată de Alexandru pe 19 februarie 1861. Nu era atât de cuprinzătoare cum sperase țărănimea, iar în multe regiuni au avut loc revolte. Legea le oferea moșierilor multă libertate în alegerea terenurilor pe care să le transfere țărănimii – și în stabilirea prețului. În ansamblu, probabil că jumătate din terenul agricol din Rusia europeană a fost transferat din proprietatea nobilimii în posesia comună a țărănimii, deși proporția exactă depindea în mare măsură de voința moșierului. Dată fiind creșterea populației, nu era câtuși de puțin de ajuns pentru a scăpa țărănimea de sărăcie. Până și pe vechile moșii ale lui Serghei Volkonski, unde influența prințului garanta faptul că aproape tot pământul le era transferat țăranilor, exista un deficit de teren agricol, iar până la jumătatea anilor 1870 au avut loc manifestări furioase ale țăranilor[185]. Cu toate acestea, în ciuda faptului că a constituit o dezamăgire pentru țărănime, emanciparea a fost un moment hotărâtor. Poporului i se oferise cel puțin o oarecare libertate, oricât de limitată ar fi fost în practică, și existau motive de speranță într-o renaștere națională și în reconcilierea moșierilor cu țărănimea. În cele din urmă, spiritul liberal al anului 1812 ieșise triumfător – sau cel puțin așa părea.

Prințul Volkonski era la Nisa când i-a parvenit vestea decretului. În seara aceea a participat la o slujbă de mulțumire la biserica rusă. Când a auzit corul, a izbucnit în lacrimi. A fost, spunea el mai târziu, „cel mai fericit moment din viața mea”[186].

Volkonski a murit în 1865 – la doi ani după Maria. Sănătatea sa, șubrezită în exil, a primit o nouă lovitură odată cu moartea ei, dar spiritul i-a rămas intact până la capăt. În

ultimele luni și-a scris memoriile. A murit, cu penița în mână, în mijlocul unei fraze în care începuse să povestească momentul important de după arestarea lui când a fost interogat de țar: „Împăratul mi-a spus: «Eu…»”.

Spre sfârșitul memoriilor sale, Volkonski a scris o frază pe care cenzorii au eliminat-o din prima ediție (publicată abia în 1903). I-ar fi putut servi drept epitaf: „Drumul pe care l-am ales m-a purtat în Siberia, în exil, departe de patria mea vreme de treizeci de ani, dar convingerile mele nu s-au schimbat și acum aș proceda la fel”[187].

*1 Aici îi vom numi „decembriști”, deși au căpătat această denumire abia după 1825.

*2 În 1859, fiul lui Volkonski, Mișa, avea să se căsătorească cu nepoata contelui Benckendorff. Unul dintre verii săi avea să se însoare cu fiica lui Benckendorff (S.M. Volkonski, *O dekabristah: po semeinum vospominaniiam*, p. 114).

*3 Obținând permisiunea de a se întoarce la Sankt-Petersburg în anii 1730, Natalia Dolgorukaia a fost prima femeie din istoria rusă care și-a scris memoriile.

*4 Problemele lor maritale au fost mușamalizate ulterior de familiile Raevski și Volkonski, care au eliminat pasaje întregi din corespondența lor din arhivele familiei, lucru care a continuat în publicațiile din perioada sovietică, când decembriștii au fost ridicați la rangul de eroi. Cu toate acestea, în arhive încă pot fi găsite urme ale separării lor.

*5 Aceste dispute în privința limbii au implicat un conflict mai larg legat de „Rusia” și ce trebuia ea să fie – o discipolă a Europei sau o cultură unică de sine stătătoare. Ele anticipau dezacordurile dintre slavofili și occidentaliști.

Slavofilii au apărut ca grupare distinctă abia 30 de ani mai târziu, dar termenul *slavofil* a fost utilizat pentru prima oară în anii 1800, pentru a-i descrie pe cei care, asemenea lui Șișkov, susțineau adoptarea slavonei bisericești ca limbă „națională” (vezi Iu. Lotman și B. Uspenski, „Sporî o iazîke v naceale XIX v. kak fakt russkoi kulturî”, în *Trudî po russkoi i slavianskoi filologhii*, 24, *Ucenîe zapiski tartuskogo gosudarstvennogo universiteta*, vîp. 39 [Tartu, 1975], pp. 210-211).

*6 Împăratul Alexandru a început să se plimbe în fiecare zi de-a lungul Cheiului Palatului și pe Nevski Prospekt, până la podul Anicikov. Era, potrivit memorialistului Vighel, „o încercare conștientă a țarului de a avea parte de simplitate în viața de zi cu zi” (F.F. Vighel, *Zapiski*, ceast 2 [Moscova, 1892], p. 32). Înainte de 1800, nici un nobil care se respecta nu ar fi mers prin Sankt-Petersburg fără trăsură; după cum dovedea opera comică a lui Kniajnin, se cheltuiau imense averi personale pe cele mai mari trăsuri importate din Europa. Dar, sub influența lui Alexandru, la Sankt-Petersburg „*faire le tour impérial*” a devenit o modă.

*7 Ahmatova a fost denunțată de autoritățile literare sovietice pentru că a sugerat, pe bună dreptate, că unele dintre sursele lui Pușkin pentru „poveștile sale rusești” erau din *O mie și una de nopți.*

*8 După 1917 s-a sugerat că „Slava” ar trebui să devină imnul național.

*9 Artistul Dobujinski a descris apariția spectaculoasă a doicii tradiționale pe străzile Sankt-Petersburgului înainte de 1917: „Avea un fel de «uniformă de paradă», un costum ca de țărancă, teatral conceput, care a fost purtat până la

izbucnirea războiului din 1914. Vedeai adesea o doică grasă, îmbujorată, care mergea alături de stăpâna ei îmbrăcată elegant. Purta o bluză de brocart, o capă și o podoabă pentru cap roz dacă copilul era fetiță sau albastră dacă era băiețel. În timpul verii, doicile obișnuiau să poarte *sarafane* colorate cu mulți nasturi mici din aur sau din sticlă și mâneci largi din muselină" (M.V. Dobujinski, *Vospominaniia* [New York, 1976], p. 34).

*10 Dostoievski împărtășea această viziune. Rușii, scria el în 1876, erau „un popor căruia îi place sacrificiul, care caută adevărul și știe unde este acesta, un popor sfios, dar puternic, cinstit și cu inima curată, precum unul dintre idealurile sale, voinicul din poveste Ilia Muromeț, pe care îl venerează ca pe un sfânt" – F. Dostoevsky, *A Writer's Diary*, trad. K. Lantz, 2 vol. (Londra, 1993), vol. I, p. 660 [F.M. Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, ed. a III-a, traducere de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov și Emil Iordache, studiu introductiv de Sorina Bălănescu, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 573 – n.tr.].

*11 În cele din urmă, după câțiva ani de insistențe, țarul i le-a înapoiat în 1864. Dar alte forme de recunoaștere au durat mai mult. În 1822, artistului englez George Dawe i s-a comandat un portret al lui Volkonski pentru „Galeria Eroilor" – 332 de portrete ale liderilor militari din 1812 – din Palatul de Iarnă de la Sankt-Petersburg. După revolta decembristă, portretul lui Volkonski a fost înlăturat, în șirul de portrete rămânând un pătrat negru. În 1903, nepotul lui Volkonski, Ivan Vsevolojski, directorul Muzeului Ermitaj, i-a solicitat țarului Nicolae al II-lea să pună tabloul în locul cuvenit. „Da, desigur", i-a răspuns

țarul, „s-a întâmplat cu așa mult timp în urmă” (S.M. Volkonski, *O dekabristah: po semeinum vospominaniiam* [Moscova, 1994], p. 87).

*12 Potrivit termenilor emancipării, țăranii erau obligați să plătească taxe de răscumpărare pentru terenurile comunale care le erau transferate. Aceste sume, calculate de comisiile funciare ale nobilimii, aveau să fie rambursate de-a lungul unei perioade de 49 de ani către stat, care a recompensat nobilimea în 1861. Astfel, în realitate, șerbii și-au cumpărat libertatea achitând datoriile stăpânilor lor. Sumele au devenit tot mai greu de colectat, nu în ultimul rând din cauză că țărănimea le-a considerat de la bun început injuste. Ele au fost anulate în cele din urmă în 1905.

3

Catedrala Sf. Vasile, Piața Roșie, Moscova, la sfârșitul secolului al XIX-lea

1

„Iată-l în sfârșit, acest oraș vestit”, remarca Napoleon în timp ce admira Moscova de pe Dealul Vrăbiilor. Palatele și cupolele aurite ale orașului, strălucind în soare, erau răspândite la o distanță generoasă unele de altele pe câmpie, iar în depărtare se putea distinge o coloană lungă și neagră de oameni care ieșea șerpuind pe porți. „Abandonează toate astea?”, a exclamat împăratul. „Nu este cu putință!”[1]

Francezii au găsit Moscova pustie, asemenea unui „stup care, rămas fără regină, trage să moară”[2]. Exodul în masă începuse în august, când la Moscova ajunseseră veștile despre înfrângerea de la Smolensk, și s-a intensificat după Borodino, când Kutuzov s-a retras la marginea orașului și a decis în cele din urmă să-l abandoneze. Cei bogați (ca Rostovii în *Război și pace*) și-au împachetat lucrurile și au plecat cu căruța trasă de cai la casele lor de la țară. Cei săraci au mers pe jos, cu copiii în brațe, cu coșurile cu găini în căruțe și cu vacile în urma lor. Un martor își amintea că drumurile erau blocate de refugiați tocmai până în Riazan[3].

Odată ce Napoleon s-a instalat în palatul de la Kremlin, au fost incendiate tarabele de lângă zidul său estic. Focurile fuseseră cerute de contele Rostopcin, guvernatorul orașului, ca gest de sacrificiu pentru a-i priva pe francezi de provizii și

a-i sili să se retragă. În curând întreaga Moscovă era cuprinsă de flăcări. Romancierul Stendhal (care făcea parte din Serviciul de Intendență al lui Napoleon) a descris-o ca pe o „piramidă de fum de culoarea cuprului” a cărei „bază e pe pământ și al cărei vârf se înalță spre cer”. Până în cea de-a treia zi, Kremlinul era înconjurat de flăcări, iar Napoleon a fost nevoit să fugă. Și-a croit drum „printr-un zid de foc”, potrivit lui Ségur, „printre podelele și tavanele care se prăbușeau, grinzile care cădeau și acoperișurile din fier care se topeau”. În tot acest timp și-a exprimat indignarea și admirația față de sacrificiul rus. „Ce popor! Sunt sciți! Câtă dârzenie! Barbarii!”[4] Până când s-au stins focurile, în 20 septembrie 1812, patru cincimi din oraș fuseseră distruse. Reintrând în Moscova, Ségur „a găsit doar câteva case răzlețe în mijlocul ruinelor”.

> Acest uriaș rănit, pârjolit și înnegrit emana o duhoare oribilă. Doar mormanele de cenușă și câte o porțiune dintr-un zid sau un stâlp doborât indicau existența străzilor. În zonele mai sărace, grupuri răzlețe de bărbați și femei, cu hainele de pe ei aproape arse, rătăceau ca niște fantome[5].

Toate bisericile și palatele din oraș au fost jefuite, dacă nu arseseră deja. Bibliotecile și alte tezaure naționale s-au pierdut în flăcări. Într-un acces de furie, Napoleon a dat ordin să fie distrus Kremlinul, drept pedeapsă pentru focurile care îl privaseră de cea mai mare victorie a sa. Arsenalul a fost aruncat în aer, iar o parte dintre zidurile medievale au fost dărâmate. Însă toate bisericile Kremlinului au supraviețuit. Trei săptămâni mai târziu a căzut prima zăpadă. Iarna venise

devreme și pe neașteptate. Neputând supraviețui fără provizii în orașul-ruină, francezii au fost nevoiți să se retragă.

Tolstoi scria în *Război și pace* că fiecare rus simțea că Moscova îi era ca o mamă. Într-un fel, era „casa” națiunii, chiar și pentru membrii celei mai europenizate elite a Sankt-Petersburgului. Moscova era un simbol al vechii Rusii, locul unde erau păstrate obiceiurile rusești străvechi. Istoria ei data din secolul al XII-lea, când cneazul Dolgoruki de Suzdal a construit o fortăreață din bușteni pe locul Kremlinului. La vremea aceea, Kievul era capitala Rusiei creștine. Dar ocupația mongolă din următoarele două secole a strivit statele kievene, cnejii Moscovei consolidându-și avuția și puterea prin colaborare cu hanii. Ascensiunea Moscovei era simbolizată de complexul Kremlinului, care a căpătat contur în secolul al XIV-lea, pe măsură ce palate impresionante și catedrale din piatră albă, cu cupole aurite sub formă de ceapă au început să apară între zidurile fortăreței. În cele din urmă, odată cu slăbirea hanatelor, Moscova s-a aflat în fruntea eliberării națiunii, începând cu bătălia de la Kulikovo împotriva Hoardei de Aur în 1380 și încheind cu înfrângerea hanatelor Kazanului și Astrahanului în anii 1550, când a devenit în cele din urmă capitala vieții culturale a Rusiei.

Pentru a marca victoria finală, Ivan al IV-lea („cel Groaznic”) a dispus construirea unei noi catedrale în Piața Roșie. Catedrala Sfântul Vasile simboliza restabilirea triumfătoare a tradițiilor ortodoxe ale Bizanțului. Numită inițial Mijlocirea Maicii Domnului (pentru a marca faptul că în acea sfântă zi de sărbătoare din 1552 fusese cucerită capitala tătară a Kazanului), catedrala semnala rolul Moscovei de capitală a unei cruciade religioase împotriva nomazilor tătari ai stepei.

Această misiune imperială era expusă în doctrina Moscovei ca A Treia Romă, doctrină pe care Catedrala Sfântul Vasile o fixa în piatră. După căderea Constantinopolului în 1453, Moscova s-a considerat ultimul centru al religiei ortodoxe, moștenitoarea Romei și a Bizanțului și, drept urmare, salvatoarea omenirii. Cnejii Moscovei revendicau titlul imperial de „țar" (termen rusesc derivat din *caesar*); iar pe blazon au adăugat vulturul bicefal al împăraților bizantini la figura Sfântului Gheorghe. Susținerea Bisericii era esențială pentru ca Moscova să devină orașul-mamă al Sfintei Rusii. În 1326, mitropolitul mutase centrul Bisericii Ruse din Vladimir la Moscova și, din acel moment, dușmanii Moscovei au fost stigmatizați drept dușmani ai lui Hristos. Această contopire a Moscovei cu ortodoxia a fost consolidată în biserici și mănăstiri, cu icoanele și frescele lor, care rămân gloria artei ruse medievale. Potrivit folclorului, Moscova se lăuda cu un număr de biserici egal cu „de patruzeci de ori patruzeci". Numărul real depășea cu puțin 200 (până la incendiile din 1812), dar Napoleon, se pare, a fost îndeajuns de impresionat de priveliștea sa de pe deal cu cupolele aurite ale orașului, încât să repete numărul mitic într-o scrisoare adresată împărătesei Joséphine.

Mistuind orașul medieval din temelii, incendiile au înfăptuit ceea ce speraseră dintotdeauna conducătorii Rusiei din secolul al XVIII-lea. Petru cel Mare urâse Moscova: întruchipa tot ce era învechit în țara sa. Moscova era un centru al rascolnicilor – adepții fervenți ai ritualurilor ortodoxe ruse care fuseseră respectate înainte ca Nikon să introducă, în anii 1650, o serie de reforme (dintre care cea mai controversată era modificarea numărului de degete folosite

pentru semnul crucii) în vederea alinierii lor cu riturile liturghiei ortodoxe grecești. Rascolnicii se agățau de ritualurile lor străvechi, pe care le considerau un simbol al credinței lor religioase. Aceștia vedeau în reforme o erezie, un semn că diavolul pusese stăpânire pe Biserica Rusă și pe stat, iar mulți dintre ei au fugit în regiunile izolate din nord ori și-au pus capăt zilelor în acțiuni de sinucidere în masă, crezând că se apropia sfârșitul lumii. Rascolnicii și-au pus toată nădejdea în destinul mesianic al Moscovei ca A Treia Romă, ultimul locaș adevărat al ortodoxiei după căderea Constantinopolului. Aceștia vedeau în cucerirea sa de către turci o pedeapsă divină pentru unificarea Bisericii Ortodoxe Grecești cu Roma la Conciliul de la Florența din 1439. Temându-se și neavând încredere în Occident, sau în orice inovație venită din exterior, trăiau în comunități patriarhale foarte unite care, la fel ca Moscova medievală, erau închise și interesate doar de ele însele. Pe Petru îl considerau Antihristul – iar orașul său de la Marea Baltică era regatul diavolului și al apocalipsei. Multe dintre legendele sumbre despre Sankt-Petersburg erau inventate de rascolnici.

Odată cu construirea Sankt-Petersburgului, soarta Moscovei se înrăutățise rapid. Populația sa scăzuse dramatic, deoarece jumătate dintre meșterii, negustorii și nobilii din oraș au fost nevoiți să se mute în capitala baltică. Moscova fusese redusă la o capitală de provincie (Pușkin o compara cu o regină-mamă searbădă, în haine purpurii de doliu, obligată să se închine în fața unei noi împărătese), iar până la jumătatea secolului al XIX-lea a păstrat caracterul unei văi adormite. Cu căsuțele ei din lemn și străduțele înguste și șerpuite, palatele cu grajduri și curțile împrejmuite, unde

vacile și oile erau lăsate să umble în voia cea bună, Moscova avea un pronunțat aer rural. Era numită „marele sat” – poreclă păstrată până în ziua de astăzi. Însă în ochii Ecaterinei cea Mare, Moscova era „locul trândăviei”, ale cărui proporții încurajau nobilimea să trăiască în „indolență și lux”. Era „plină de simboluri ale fanatismului, biserici, icoane făcătoare de minuni, preoți și mănăstiri, laolaltă cu hoți și tâlhari”[6], întruchiparea fidelă a vechii Rusii medievale pe care împărăteasa voia să o elimine. La începutul anilor 1770, când Moartea Neagră a făcut ravagii în oraș și câteva mii de case au trebuit să fie arse, s-a gândit să radă orașul cu totul. S-au făcut proiecte de reconstrucție după imaginea europeană a Sankt-Petersburgului – un nucleu de piețe conectate de bulevarde mărginite de copaci, cheiuri și parcuri de agrement. Arhitecții Vasili Bajenov și Matvei Kazakov au convins-o pe Ecaterina să înlocuiască cea mai mare parte a Kremlinului medieval cu noi structuri clasice. S-au făcut unele demolări, însă proiectul a fost amânat din lipsă de bani.

După 1812, centrul orașului a fost în cele din urmă reconstruit în stil european. Focul făcuse loc principiilor expansive ale clasicismului și, după cum ne asigură colonelul Skalozub în piesa lui Griboedov *Prea multă minte strică*, „a îmbunătățit binișor chipul Moscovei”[7]. Piața Roșie a fost deschisă prin îndepărtarea vechilor tarabe care creaseră mai curând atmosfera de piață închisă decât de spațiu public deschis. Din piață au fost proiectate în evantai trei noi bulevarde. Aleile mici și întortocheate au fost desființate, făcând loc bulevardelor largi și drepte. Primul din cele câteva ansambluri proiectate, Piața Teatrului, cu Teatrul Bolșoi în centru, a fost încheiat în 1824, urmat la scurt timp de Centura

Bulevardelor și Centura Grădinilor (care sunt și astăzi principalele centuri ale orașului) și de Parcul Alexandru, lângă zidurile de vest ale Kremlinului[8]. Fonduri private au fost investite în construirea orașului, care a devenit un stindard al renașterii naționale după 1812, iar în scurtă vreme bulevardele centrale au fost presărate cu case elegante și palate în stil palladian. Fiecare familie de nobili a simțit instinctiv nevoia de a-și reconstrui vechiul cămin strămoșesc, așa că Moscova a fost reclădită cu o viteză uluitoare. Tolstoi a comparat cele întâmplate cu modul în care furnicile se întorc la mușuroiul lor distrus, scot gunoaiele, ouăle și insectele moarte și-și refac viața de dinainte cu energie sporită. Acest lucru arăta că exista „ceva indestructibil" care, deși era intangibil, constituia „toată forța furnicarului"[9].

Însă în toată această frenezie a construcțiilor nu s-a pus nicicând problema unei imitări servile a Occidentului. Moscova a îmbinat întotdeauna stilul european cu propriul stil caracteristic. Fațadele clasice erau atenuate prin folosirea culorilor pastelate calde, a formelor ample, rotunde și greoaie și a ornamentelor rusești. Efectul general era acela că Moscova emana un farmec lejer care lipsea cu desăvârșire din austeritatea rece și grandoarea imperială a Sankt-Petersburgului. Stilul Sankt-Petersburgului era dictat de curte și de moda europeană; stilul Moscovei era impus mai curând de provinciile rusești. Aristocrația moscovită era în realitate o extensie a nobilimii provinciale. Își petrecea vara la țară și venea la Moscova în octombrie, pentru sezonul de iarnă cu baluri și banchete, întorcându-se la moșiile de la țară de îndată ce drumurile erau practicabile după dezgheț. Moscova era situată în centrul teritoriilor rusești, constituind o

răspântie economică între nord și sud, Europa și stepa asiatică. Odată cu extinderea imperiului său, Moscova a absorbit aceste influențe diverse și și-a impus propriul stil în provincii. Kazanul era tipic. Vechea capitală a hanatului a căpătat imaginea cuceritorului său rus – cu kremlinul, mănăstirile, casele și bisericile sale, toate construite în stilul Moscovei. Din acest punct de vedere, Moscova era capitala culturală a provinciilor rusești.

Însă pe străzile Moscovei puteau fi văzute și obiceiuri, culori și motive orientale. Poetul Konstantin Batiușkov considera că orașul era un „amestec bizar" de Est și Vest. Era o „confluență uimitoare și de neînțeles de superstiție și splendoare, ignoranță și cunoaștere", ceea ce l-a făcut să tragă concluzia tulburătoare că Petru „realizase foarte multe – dar nu a terminat nimic"[10]. În imaginea Moscovei se mai putea sesiza încă influența lui Genghis-Han. Acest element asiatic era o sursă de magie și barbarie. „Dacă ar exista minarete în loc de biserici", scria criticul Belinski, „ne-am putea găsi în unul dintre acele orașe orientale sălbatice despre care povestea Șeherezada"[11]. Marchizul de Custine spunea despre cupolele Moscovei că erau ca niște „domuri orientale care te transportă în Delhi, în vreme ce donjoanele și turnurile te poartă în Europa, în vremea cruciadelor"[12]. Napoleon îi compara bisericile cu niște moschei[13].

Natura semiorientală a Moscovei era evidentă în așa-numitul stil arhitectonic neobizantin care a dominat reconstrucția ei în anii 1830 și 1840. Termenul induce în eroare, deoarece arhitectura era în realitate destul de eclectică, îmbinând elemente ale stilurilor rusești neogotic și medieval cu motive bizantine și clasice. Termenul a fost

cultivat de Nicolae I și de ideologii săi pentru a semnala îndepărtarea culturală a Rusiei de Occident după reprimarea decembriștilor. Țarul cocheta cu o viziune a lumii slavofilă care asocia Rusia cu tradițiile estice ale Bizanțului. Biserici precum Catedrala Hristos Mântuitorul, cu clopotnițele și cupolele sale sub formă de ceapă, cu acoperișurile țuguiate și frontoanele-cocoșnic, îmbinau elemente ale stilurilor bizantin grec și rusesc medieval. Cu asemenea clădiri, reconstrucția Moscovei a devenit în scurt timp un mit al renașterii naționale, o respingere conștientă a culturii europene a Sankt-Petersburgului în favoarea unei reveniri la tradițiile autohtone străvechi ale Țaratului Moscovei.

Opoziția dintre Moscova și Sankt-Petersburg era fundamentală pentru disputele ideologice dintre occidentaliști și slavofili cu privire la destinul cultural al Rusiei. Pentru occidentaliști, Sankt-Petersburgul reprezenta modelul ideilor lor europene pentru Rusia, în vreme ce slavofilii idealizau Moscova drept un centru al stilului de viață rusesc străvechi. Idealul slavofil al unei comunități spirituale unite de tradițiile rusești specifice părea să fie întruchipat de contururile medievale ale orașului – zidurile Kremlinului, atât de bine înfipte în pământ, încât păreau să crească din el. Comunitățile unite din oraș, atmosfera sa primitoare simbolizau spiritul familial al vechii Rusii.

Imaginea de sine mitică a Moscovei ținea întru totul de „caracterul ei rusesc”. Stilul de viață moscovit era mai provincial, mai apropiat de obiceiurile poporului rus decât de traiul nobilimii din Sankt-Petersburg. Palatele din Moscova semănau cu niște moșii mai mici. Erau spațioase și întinse, construite pentru a primi numeroși oaspeți, cu curți centrale

mari care funcționau ca ferme, cu țarcuri pentru vaci și păsări, straturi cu legume, magazii pentru depozitarea produselor aduse de la țară pentru lunile de iarnă și, în unele reședințe mai mari, precum cea a Zinaidei Volkonski de pe strada Tverskaia, cu sere imense unde se cultivau fructe de iarnă exotice[*1]. Poetul Batiușkov a lăsat o bună descriere a atmosferei de țară din lumea veche a unei case moscovite de nobili:

> Casa este construită în jurul unei curți mari care e plină de resturi și lemn de foc; în spate e o grădină de legume, iar în față o verandă mare cu balustrade, cum obișnuiau să aibă casele de la țară ale bunicilor noștri. Odată ce intri în casă, dai peste ușier, care joacă cărți – joacă de dimineața până seara. Camerele nu au tapet – pereții sunt acoperiți cu portrete mari, într-o parte țarii Rusiei, iar în cealaltă Iudita cu capul retezat al lui Holofern pe un platou mare din argint și Cleopatra, despuiată, cu un șarpe: creații nemaipomenite ale unui servitor al casei. Vedem masa întinsă: castroane cu supă de varză, piure de mazăre, ciuperci la cuptor și sticle de cvas. Gazda este îmbrăcată într-un cojoc, iar soția lui într-un mantou; în partea dreaptă a mesei se află preotul paroh, învățătorul și nebunul întru Hristos; în stânga – o mulțime de copii, bătrânul vraci, o guvernantă franțuzoaică și un preceptor german[14].

Interiorul palatului moscovit era amenajat mai curând pentru confort privat decât pentru expunere publică. „Toate încăperile au covoare bogate”, remarca Batiușkov, „cu oglinzi,

candelabre, fotolii și divane – totul fiind menit să te facă să te simți ca acasă”[15]. Reședința moscovită era comodă și primitoare, aproape burgheză, în comparație cu palatele mai protocolare din Sankt-Petersburg. Stilul Empire, pus în evidență la Sankt-Petersburg mai ales prin arhitectura publică maiestuoasă, la Moscova se manifesta prin opulența ornamentului și amenajarea spațiului nobil privat[16]. Palatul de la Moscova al clanului Șeremetev, Staraia Vozdijenka, nu avea săli de recepție propriu-zise. Camerele erau ticsite cu mobilă, plante și ornamente, iar pereții erau acoperiți cu portrete de familie și icoane cu candele[17]. Aici se întâlneau dorința Moscovei de confort și estetica victoriană a burgheziei europene. Șeremetevii își numeau casa din Moscova „refugiul familiei”. Dat fiind că dețineau cele mai vechi proprietăți în regiunea Moscovei (inclusiv terenul pe care se află astăzi principalul aeroport al orașului, Șeremetievo), considerau că bătrânul oraș era casa lor. „Toate tradițiile familiei, toate legăturile noastre istorice cu Rusia mă trăgeau înapoi la Moscova”, își amintea Serghei Șeremetev, nepotul lui Nikolai Petrovici, „și de fiecare dată când mă întorceam la Moscova aveam parte de o reînnoire spirituală”[18].

Sentimentul lui Serghei era unul obișnuit. Mulți ruși simțeau că Moscova era un loc unde puteau fi mai „ruși”, unde se puteau simți mai în largul lor. Era un oraș care le reflecta firea spontană și relaxată. Un oraș care adora la rândul lui viața tihnită. „Sankt-Petersburgul e capul nostru, Moscova e inima noastră”, spunea un proverb rusesc. Gogol a subliniat altfel contrastul:

> Sankt-Petersburgul este o persoană meticuloasă, punctuală, un neamț desăvârșit, și privește lucrurile într-un mod calculat. Înainte să dea o petrecere, își va verifica finanțele. Moscova e un nobil rus, iar dacă vrea să se simtă bine, va petrece până va cădea lat și nu-și va bate capul cu câți bani are în buzunare. Moscovei nu-i plac jumătățile de măsură… Sankt-Petersburgului îi place să tachineze Moscova pentru lipsa ei de grație și de gust. Moscova îi reproșează Sankt-Petersburgului că nu știe să vorbească rusește… Rusia are nevoie de Moscova, Sankt-Petersburgul are nevoie de Rusia[19].

2

Ideea unei Moscove ca oraș „rusesc” a decurs din cea a Sankt-Petersburgului perceput ca o civilizație străină. Concepția literară a Sankt-Petersburgului ca loc străin și artificial a devenit frecventă după 1812, pe măsură ce dorința romantică de a avea un stil de viață național mai autentic a pus stăpânire pe imaginația literară. Dar trăsăturile străine ale Sankt-Petersburgului făcuseră dintotdeauna parte din mitologia sa populară. Încă de când a fost construit, tradiționaliștii l-au atacat pentru stilul său european. În rândul rascolnicilor, al cazacilor și al țăranilor s-au răspândit zvonuri potrivit cărora Petru cel Mare era german, și nu adevăratul țar, în bună parte din cauza străinilor pe care îi adusese la Sankt-Petersburg și a relelor cu care erau asociați,

adică vestimentația europeană, tutunul și rasul bărbilor. Până la jumătatea secolului al XVIII-lea a apărut o bogată mitologie subterană cu povești și zvonuri despre Sankt-Petersburg. Circulau o mulțime de povești despre fantoma lui Petru care cutreiera străzile, despre fiare mitice ciudate care săreau de pe o biserică pe alta sau despre potopuri atotdistrugătoare care scoteau la iveală oasele celor care pieriseră în timpul construirii orașului[20]. Acest gen oral s-a dezvoltat ulterior în saloanele literare din Sankt-Petersburg și Moscova, unde scriitori precum Pușkin și Odoevski l-au folosit ca punct de pornire pentru propriile povești cu fantome din capitală. Așa s-a conturat mitul Sankt-Petersburgului – un oraș fantastic, străin Rusiei, un tărâm supranatural al iluziilor și fantomelor, un regat al oprimării și apocalipsei.

Călărețul de aramă al lui Pușkin – subintitulat „Poveste din Petersburg” – a fost textul fondator al acestui mit literar. Poemul a fost inspirat de statuia ecvestră a lui Petru cel Mare sculptată de Falconet, situată în Piața Senatului, un adevărat *genius loci* al orașului. Aidoma poemului care avea să o facă atât de celebră, statuia simboliza baza periculoasă a grandorii imperiale a capitalei – pe de o parte, trâmbițând strălucitele realizări ale lui Petru în victoria sa contra naturii, iar pe de altă parte, făcând să fie neclar în ce măsură el controla efectiv calul. Era pe cale să cadă sau să se înalțe? Dădea ghes calului sau încerca să-l strunească în fața vreunei catastrofe? Călărețul părea să se clatine pe marginea unei prăpăstii, ținut doar de frâiele întinse ale armăsarului său[21]. Bucata enormă de granit – cu un aspect atât de sălbatic – pe care se afla statuia era ea însăși un simbol al luptei tragice dintre om și natură. Orașul cioplit în piatră nu este niciodată

ferit cu totul de haosul viiturilor cărora le-a fost smuls, iar acest sentiment al unei vieți trăite pe muchie de cuțit Falconet l-a transmis de minune.

În 1909, o comisie tehnică a inspectat statuia. Inginerii au făcut găuri în bronz. Au fost nevoiți să scoată dinăuntru 1.500 litri de apă[22]. Fără diguri de apărare, inundațiile erau o amenințare constantă pentru Sankt-Petersburg. Pușkin a plasat acțiunea poemului său în 1824, anul unei asemenea inundații. *Călărețul de aramă* spunea povestea inundației și a unui biet funcționar pe nume Evgheni, care descoperă că locuința preaiubitei sale Parașa a fost luată de ape. Adus în pragul nebuniei, Evgheni cutreieră orașul și, ajungând la călărețul lui Falconet, îl critică aspru pe țar pentru faptul că a construit un oraș la mila apelor. Statuia se mânie și îl fugărește pe bietul funcționar, care aleargă toată noaptea, înspăimântat de copitele ei infernale din aramă. În cele din urmă, trupul lui Evgheni este dus de ape pe insulița unde potopul purtase și casa Parașei. Poemul poate fi interpretat în mai multe feluri – ca o ciocnire între stat și individ, progres și tradiție, oraș și natură, autocrație și popor – și a constituit standardul după care toți scriitorii de mai târziu, de la Gogol la Belîi, au dezbătut semnificația destinului Rusiei:

10. *Etienne-Maurice Falconet,* Călărețul de aramă. *Monument închinat*
lui Petru cel Mare, 1782

Cal mândru, unde galopezi
Și unde-ai să-ți cobori copita?[23]

Pentru slavofili, orașul lui Petru era un simbol al rupturii catastrofale cu Sfânta Rusie; pentru occidentaliști, un semn progresist al europenizării Rusiei. Pentru unii, era triumful unei civilizații, cucerirea naturii prin intermediul ordinii și rațiunii; pentru alții, un artificiu monstruos, un imperiu construit pe suferința umană care avea să aibă parte de o soartă tragică.

Mai mult ca oricine, Gogol a fixat imaginea de loc ostil a orașului. Tânăr „scriitor ucrainean" care se chinuia să supraviețuiască în capitală, Gogol trăia printre funcționarii mărunți ale căror alter egouri literare umplu paginile *Povestirilor din Petersburg* (1842). Sunt figuri triste și singuratice, strivite de atmosfera opresivă a orașului și sortite, cele mai multe, să aibă parte de o moarte prematură, la fel ca Evgheni al lui Pușkin din *Călărețul de aramă.* Petersburgul lui Gogol este un oraș al iluziilor și al amăgirii. „O, să nu vă încredeți în acest Nevski Prospekt! [...] Totul e înșelăciune, totul e vis, totul nu este ceea ce pare!", avertizează el în „Nevski Prospekt", prima dintre *Povestirile din Petersburg.* „Tot timpul Nevski Prospekt minte, dar mai cu seamă atunci când noaptea, ca o unsoare groasă, se prelinge peste el și [...] când întreg orașul se preface în vuiet și strălucire [...] și când însuși demonul aprinde lămpile, pentru ca totul să arate altfel decât este."[24] Ascunși în umbra acestei ostentații strălucitoare, „oamenii mărunți" ai lui Gogol umblă de la un birou la altul în vastele clădiri ministeriale și în apartamentele ieftine și la fel de lipsite de suflet în care trăiesc – singuri, firește. Petersburgul lui Gogol e o imagine fantomatică a orașului real, o viziune de coșmar a unei lumi lipsite de îndurare, unde doar lăcomia și trufia pot înflori. În

„Mantaua”, ultima dintre *Povestiri*, măruntul funcționar civil Akaki Akakievici este nevoit să facă economii pentru a-și schimba mantaua jerpelită care este de mult timp bătaia de joc a superiorilor eleganți din departamentul său. Mantaua nouă îi redă sentimentul de mândrie și valoare individuală: devine un simbol al acceptării sale de către semeni, care sărbătoresc dând o petrecere cu șampanie. Dar mantaua sa de preț îi este furată în timp ce se îndreaptă spre casă trecând printr-o „piață nesfârșită” și întunecată. Eforturile sale de a o recupera apelând la o „persoană importantă” sunt în zadar. Se îmbolnăvește și moare, figură tragică strivită de o societate rece și nepăsătoare. Dar stafia lui Akaki cutreieră străzile Petersburgului. Într-o noapte bântuie *persoana importantă* și îi fură mantaua.

Dostoievski spunea că toată literatura rusă „a ieșit de sub «Mantaua» lui Gogol”[25]. Primele sale povestiri, în special *Dublul* (1846), sunt în siajul lui Gogol, deși în operele de mai târziu, precum *Crimă și pedeapsă* (1866), adaugă o importantă dimensiune psihologică la topografia capitalei. Dostoievski își creează orașul ireal prin intermediul lumii mentale atinse de boală a personajelor sale, astfel încât devine „în mod fantastic real”[26]. În mintea unor visători ca Raskolnikov iluzia devine realitate, iar viața devine un joc în care orice faptă, până și crima, poate fi justificată. Este un loc unde sentimentele umane sunt pervertite și distruse de izolarea și raționalitatea omului. Petersburgul lui Dostoievski e înțesat de visători, fapt pe care el îl explica prin aglomerația din oraș și lipsa spațiului, prin ceața și negurile frecvente aduse de mare, prin ploaia înghețată și burnița care îi îmbolnăveau pe oameni. Era un loc al visurilor febrile și al halucinațiilor bizare, al nervilor întinși

la maximum de nopțile albe ale verii nordice, când tărâmul viselor și lumea reală încep să se confunde. Nici Dostoievski nu era imun la asemenea zboruri ale imaginației. În 1861 și-a amintit o „viziune a Nevei” pe care el însuși o avusese la începutul anilor 1840 și pe care a inclus-o în povestirea *Inimă slabă* (1841). Dostoievski susținea că acesta a fost momentul în care s-a descoperit ca artist:

> Îmi amintesc că odată, într-o seară rece de ianuarie, mă grăbeam spre casă dinspre Vîborg… Când am ajuns lângă Neva, m-am oprit o clipă și am aruncat o privire pătrunzătoare de-a lungul apei, în zarea fumurie, glacial de nedeslușită, care devenise brusc stacojie odată cu ultimul purpuriu al unui apus… Aburi înghețați ieșeau din caii obosiți, din oamenii care mergeau grăbiți. Aerul țeapăn tresărea la cel mai mic sunet, iar coloane de fum ca niște uriași se înălțau de pe toate acoperișurile de pe ambele cheiuri și se grăbeau în sus prin cerul rece, împletindu-se și despletindu-se pe drum, astfel încât părea că edificii noi se înălțau deasupra celor vechi, că în aer lua naștere un nou oraș… Părea că toată lumea aceea, cu toți locuitorii ei, puternici și slabi, cu toate locuințele lor, refugiile celor săraci sau palatele aurite ridicate pentru confortul celor puternici din această lume, era la acea oră a asfințitului o viziune fantastică, o țară de basm, ca un vis care, la rândul lui, avea să se facă nevăzut și să se evapore în cerul albastru-închis[27].

3

În schimb Moscova era un loc al preocupărilor practice. Odată cu ascensiunea Sankt-Petersburgului în secolul al XVIII-lea, Moscova a devenit centrul „traiului tihnit” pentru nobilime. Pușkin spunea că atrăgea „pungași și excentrici” – nobili independenți care „ocoleau curtea și trăiau fără nici o grijă, dedicându-se întru totul bârfelor nevinovate și ospitalității”[28]. Moscova era o capitală fără curte – iar în lipsa unei curți care să-i țină ocupați, nobilii ei se dedau distracțiilor senzuale. Moscova era vestită pentru restaurantele și cluburile sale, pentru evenimentele și balurile ei somptuoase – pe scurt, pentru tot ce nu era renumit Sankt-Petersburgul. Locuitorii Sankt-Petersburgului disprețuiau Moscova pentru indolența ei păcătoasă. „Moscova este un abis al plăcerii hedoniste”, scria Nikolai Turgheniev, un poet din cercul decembriștilor. „Locuitorii ei nu fac altceva decât să mănânce, să bea, să doarmă, să meargă la petreceri și să joace cărți – toate pe seama suferinței șerbilor lor.”[29] Cu toate acestea, nimeni nu îi putea nega caracterul rus. „Poate că Moscova este sălbatică și desfrânată”, scria F.F. Vighel, „dar nu are nici un rost să încercăm să o schimbăm. Fiindcă în fiecare dintre noi există câte o bucățică din Moscova și nici un rus nu poate șterge Moscova de pe fața pământului”[30].

Moscova era capitala culinară a Rusiei. Nici un alt oraș nu se putea lăuda cu o gamă atât de variată de restaurante. Existau cluburi de elită precum „Anglia”, unde Levin și Oblonski își iau prânzul celebru în scena cu care începe *Anna Karenina*; restaurante pentru afaceri, precum Bazarul slav,

unde negustorii încheiau târguri importante; cluburi de noapte elegante, ca Strelna și Yar (pe care le pomenește deseori Pușkin în poeziile sale); cafenele unde femeile aveau voie să meargă neînsoțite; cantine (*carcevnie*) pentru oamenii de rând; și diverse localuri, pentru toate gusturile. Existau localuri de modă veche, precum Testov, unde părinții își duceau copiii să mănânce bunătăți; localuri renumite pentru specialitățile lor, precum clătitele lui Egorov sau plăcintele lui Lopașev; localuri cu păsări cântătoare unde se întâlneau vânătorii; și localuri vestite ca locuri de desfrâu[31]. Moscova avea o cultură a restaurantelor atât de bogată, încât le-a dat până și francezilor o lecție. Când soldații lui Napoleon au intrat în Moscova, aveau nevoie să mănânce rapid. „*Bistro!*”, spuneau ei, adică „Iute!” în limba rusă.

Moscova era un oraș al gurmanzilor. Avea un bogat folclor cu inși extrem de grași, care dăduse naștere imaginii sale de capitală a belșugului. La începutul secolului al XIX-lea, contele Rahmanov, de exemplu, și-a cheltuit întreaga moștenire – despre care se spunea că depășea două milioane de ruble (200.000 de lire sterline) – în doar opt ani de fantezii gastronomice. Își hrănea păsările cu trufe. Își ținea homarii în smântână cu parmezan în loc de apă. Iar peștele său preferat, o specie extrem de rară, care putea fi prins doar în râul Sosna, aflat la 300 de kilometri depărtare, i se livra viu la Moscova în fiecare zi. Contele Musin-Pușkin era la fel de risipitor. Își îndopa vițeii cu smântână și îi ținea în leagăne ca pe nounăscuți. Păsările lui de curte erau hrănite cu alune de pădure și li se dădea de băut vin pentru a spori aroma cărnii. Banchetele extravagante aveau un statut legendar în analele Moscovei. Contele Stroganov (un strămoș de la începutul

secolului al XIX-lea al celui care a dat numele preparatului din carne de vită) găzduia celebrele „cine romane”, la care oaspeții săi se întindeau pe canapele și erau serviți de băieți goi. Caviarul, fructele și obrajii de hering erau de obicei aperitive. Urmau buzele de somon, labele de urs și râsul la cuptor. Acestea erau urmate de cuci fripți cu miere, ficat de halibut și icre de mihalț; stridii, păsări de curte și smochine proaspete; piersici sărate și ananas. După ce mâncau, musafirii mergeau în *bania*, unde începeau să bea și să mănânce caviar, ca să li se facă sete[32].

Banchetele din Moscova erau mai cunoscute pentru proporțiile lor fantastice decât pentru rafinamentul mâncării. Nu era ceva neobișnuit ca la o masă să fie prezentate 200 de feluri de mâncare diferite. Meniul unui banchet arată că oaspeții au fost serviți cu 10 feluri diferite de supă, 24 de plăcinte și preparate din carne, 64 de preparate mici (precum cocoș-de-munte sau sarselă), diferite fripturi (de miel, de vită, de capră, de iepure și de purcel), 12 salate diferite, 28 de tarte asortate, brânzeturi și fructe proaspete. După ce se săturau, oaspeții se retrăgeau într-o cameră separată, unde mâncau dulciuri și fructe cu zahăr[33]. În această societate, în care prestigiul însemna să fii promovat la curte, prinții se întreceau în ospitalitate. Sume enorme erau plătite pentru cei mai buni bucătari șerbi. Contele Șeremetev (Nikolai Petrovici) îi oferea un salariu anual de 850 de ruble bucătarului său șef – o sumă uriașă pentru un șerb[34]. Bucătarii se bucurau în ochii stăpânilor lor de aceeași apreciere ca și artiștii, astfel încât nici o cheltuială nu era cruțată pentru instruirea lor în străinătate. Prinții deveneau celebri pentru preparatele inventate de bucătarii lor. Ilustrul prinț Potemkin, cel mai

vestit dintre toți, era bine-cunoscut pentru faptul că servea porci întregi la ospețele lui somptuoase: măruntaiele erau scoase pe gură, carcasa era umplută cu cârnați, iar animalul era gătit în aluat cu vin[35].

Nu numai curtenii mâncau atât de bine. Și în provincie exista tendința spre un consum exagerat – și, neavând mare lucru de făcut pe moșie, mâncatul era o modalitate de petrecere a timpului. Prânzul dura câteva ore. Se începea cu *zakuski* (aperitive), mai întâi reci și apoi calde, urmate de supe, plăcinte, preparate din pui, friptură, iar la sfârșit fructe și dulciuri. Până se termina, se apropia ora ceaiului. În unele gospodării ale nobilimii de țară, întreaga zi era (potrivit spuselor lui Pușkin) „un lanț de mese”. Familia ucraineană Brodnițki din nobilimea de mijloc era tipică. Când se trezeau, beau cafea și mâncau chifle, urmate la jumătatea dimineții de *zakuski*, apoi de un prânz în toată regula, cu șase feluri de mâncare, chec și dulceață cu ceai după-amiaza, apoi semințe de mac și nuci, cafea, chifle și biscuiți ca gustare. După aceea urmau masa de seară – în principal hrană rece, rămasă de la prânz – și ceaiul de dinainte de culcare[36].

Acest consum exagerat era un fenomen relativ nou. În secolul al XVII-lea, mâncarea în Țaratul Moscovei fusese cât se poate de simplă – întreg repertoriul constând în pește, cărnuri fierte și păsări domestice, clătite, pâine și plăcinte, usturoi, ceapă, castraveți și ridichi, varză și sfeclă roșie. Totul era gătit în ulei din semințe de cânepă, care făcea ca toate preparatele să aibă cam același gust. Până și masa țarului era relativ sărăcăcioasă. Meniul de la nunta din 1670 a țarului Aleksei a constat în friptură de lebădă cu șofran, cocoș-de-munte cu lămâie, măruntaie de gâscă, pui cu varză acră și (pentru

bărbați) cvas[37]. Abia în secolul al XVIII-lea au fost aduse de peste hotare preparate și tehnici culinare mai interesante: unt, brânză și smântână, carne și pește afumat, gătitul în aluat, salate și verdețuri, ceai și cafea, ciocolată, înghețată, vinuri și lichioruri. Până și *zakuski* erau o copie a aperitivelor europene. Deși erau considerate partea tipic „rusească" a oricărei mese (caviar, sturion, vodcă și toate celelalte), „*zakuski* clasic", precum peștele în aspic, au fost inventate de fapt abia la începutul secolului al XIX-lea. Acest lucru era valabil pentru bucătăria rusească în ansamblu. „Specialitățile tradiționale" care erau servite în restaurantele Moscovei în secolul al XIX-lea – preparate naționale precum *kulebeika* (o plăcintă umplută cu mai multe straturi de carne sau pește), crap cu smântână sau curcan cu sos de prune – erau de fapt invenții destul de recente: majoritatea erau create pentru a satisface noua preferință pentru vechile tradiții rusești după 1812. Prima carte rusească de bucate a fost publicată abia în 1816 și afirma că nu mai era posibilă o descriere completă a bucătăriei rusești: tot ce se putea face era recrearea vechilor rețete din amintirile oamenilor[38]. Preparatele de post erau singurele mâncăruri tradiționale care nu fuseseră înlocuite încă de módele culinare europene ale secolului al XVIII-lea. Țaratul Moscovei avea o tradiție bogată de preparate din pește și ciuperci, supe de legume precum *borșci* (sfeclă roșie) și *șci* (varză), rețete de cozonac și pască și zeci de varietăți de piureuri și clătite (*blinî*) care se mâncau în postul Paștelui.

Nefiind considerată pur și simplu hrană, mâncarea avea un rol emblematic în cultura populară rusă. Pâinea, de exemplu, avea o importanță religioasă și simbolică ce îi depășea cu mult rolul în viața de zi cu zi; însemnătatea ei în

cultura rusă era mult mai mare decât în oricare dintre celelalte culturi creștine din Occident. Termenul care desemna pâinea (*hleb*) era folosit în rusă și pentru „bogăție”, „sănătate” și „ospitalitate”. Pâinea juca un rol central în ritualurile țărănești. Primăvara se coceau pâini sub forma unor păsări, care simbolizau întoarcerea stolurilor migratoare. La nunțile țărănești se cocea o pâine specială, care simboliza fertilitatea mirilor. La înmormântările țărănești se obișnuia să se facă o scară din aluat care era pusă în mormânt, lângă trupul celui decedat, pentru ca sufletul să se înalțe la cer. Pâinea reprezenta o legătură sacră între lumea aceasta și cea de apoi. Era asociată cu folclorul cuptorului, unde se spunea că sălășluiau spiritele celor morți[39]. Pâinea era deseori oferită în dar, cel mai important ritual fiind primirea oaspeților cu pâine și sare. De fapt, toate alimentele erau folosite ca daruri, iar acesta era un obicei împărtășit de toate clasele. Excentricul nobil moscovit Aleksandr Porius-Vizapurski (până și numele lui era excentric) avea obiceiul de a le trimite stridii demnitarilor importanți – chiar și unor persoane pe care nici măcar nu le cunoștea (prințul Dolgorukov a primit odată un pachet cu douăsprezece stridii însoțit de o scrisoare din partea lui Porius-Vizapurski în care acesta îi spunea că îi făcuse o vizită pentru a-l cunoaște, însă nu îl găsise acasă). Și păsările sălbatice erau adesea oferite în dar. Poetul Derjavin era binecunoscut pentru faptul că trimitea becațe. Odată i-a trimis o plăcintă enormă prințesei Bebolsina. Când a fost tăiată, a scos la iveală un pitic care i-a dăruit o plăcintă cu trufe și un buchet de nu-mă-uita[40]. Astfel de daruri festive constând în alimente îi erau oferite de asemenea poporului de către țari. Pentru a sărbători victoria în războiul împotriva turcilor din

1791, Ecaterina cea Mare a poruncit ca în Piața Palatului să fie ridicați doi munți de mâncare, fiecare având în vârf fântâni cu vin. La semnalul ei dat din Palatul de Iarnă, populației i s-a îngăduit să se ospăteze din cornul abundenței[41].

Mâncarea era de asemenea un simbol în literatura secolului al XIX-lea. Amintirile legate de mâncare erau deseori evocate în scenele nostalgice din copilărie. Ivan Ilici al lui Tolstoi conchide pe patul de moarte că singurele momente fericite din viața lui fuseseră cele din copilărie: și asociază toate aceste amintiri cu mâncarea – mai ales, nu se știe de ce, cu prunele uscate. Imaginile gastronomice erau deseori folosite pentru a zugrăvi vechiul trai tihnit. *Serile în cătunul de lângă Dikanka* de Gogol abundă în descrieri lirice ale voracității ucrainene; Oblomov al lui Goncearov se îmbuibă mereu cu preparate rusești de modă veche – simbol al trândăviei sale; iar apoi (fără îndoială într-o parodie a acestei tradiții literare) îl avem și pe Firs, bătrânul lacheu din *Livada de vișini* (1904) a lui Cehov, care încă își mai amintește de vișinele trimise la Moscova de pe moșie cu mai bine de cincizeci de ani în urmă („Și vișinele uscate pe vremea aceea erau fragede, zemoase, dulci, parfumate!... Se cunoștea un meșteșug anumit pentru ele...”[42]). Moscova însăși avea o statură mitică în acest folclor despre mâncare. Ferapont, ușierul din piesa *Trei surori* (1901) de Cehov, îi spune lui Andrei, care visează să meargă la Moscova și să mănânce la Testov sau la alt restaurant aflat la mare căutare:

> Știți că mai deunăzi a venit pe la zemstvă un antreprenor care povestea despre niște negustori din Moscova. Cică au

> mâncat patruzeci de blinele și unul din ei ar fi murit… nu țin bine minte, au mâncat patruzeci sau cincizeci[43].

Acest nesaț era deseori reprezentat ca un simbol al caracterului rus. Îndeosebi Gogol folosea obsesiv metafore culinare. Asocia adesea firile expansive cu taliile groase. Eroul cazac al uneia dintre povestirile sale, Taras Bulba (al cărui nume înseamnă „cartof” în ucraineană), este întruchiparea acestui apetit pentru viață. La sosirea fiilor săi de la seminarul din Kiev, îi dă instrucțiuni soției sale despre cum să prepare o „masă cum se cuvine”:

> Și vezi să nu ne pui cumva dinainte gogoși, turtă dulce, prăjituri cu mac și alte dulciuri de-ale tale; un berbec fript pe de-a-ntregul, o capră friptă și mied din cel de patruzeci de ani vechime! Și rachiu cât mai mult, dar nu din cel cu dresuri de-ale tale, cu stafide ori cu alte născoceli, ci rachiu curat și-nspumat, să sfârâie și să joace-n pahare ca turbat[44].

Era testul unui „rus adevărat” să fii în stare să bei vodcă cu găleata. Începând cu secolul al XVI-lea, când arta distilării s-a răspândit în Rusia din Occident, de sărbători și la ocaziile festive oamenii obișnuiau să o țină în beții de proporții. Băutul era ceva social – nu se bea niciodată de unul singur – și era asociat cu sărbătorile comunității. Ceea ce însemna, contrar imaginii mitice, că, în general, consumul de vodcă nu era așa de mare (într-un an existau 200 de zile de post în care alcoolul era interzis). Dar când bea, rusul bea îngrozitor de mult. (La fel se întâmpla și cu mâncarea – postea, apoi se

ospăta –, alternanță frecventă care avea, poate, o anumită legătură cu caracterul și istoria poporului: lungi perioade de smerenie și răbdare presărate cu accese de libertate voioasă și ieșiri violente.) Isprăvile legendare ale rușilor legate de băutură erau impresionante. La nunți și banchete se închinau uneori peste cincizeci de pahare – oaspeții dându-le peste cap de fiecare dată –, până când ultimul rămas în picioare devenea „țarul vodcii".

Între 1841 și 1859, în Rusia au murit anual o mie de persoane din cauza băuturii[45]. Cu toate acestea, am greși dacă am trage de aici concluzia că problema rusului cu băutura era una endemică sau străveche. În realitate, abia în perioada modernă – odată cu sfârșitul secolului al XVIII-lea – nivelurile consumului rusesc de alcool au devenit o amenințare pentru viața națională; și chiar și atunci problema a fost în esență creată de nobilime și de stat[*2]. Tiparul tradițional al băutului se formase într-un context în care alcoolul se găsea greu – un produs rar pe care oamenii și-l puteau permite doar în zi de sărbătoare. Dar în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, nobilii care aveau distilerii cu autorizație de la stat și-au mărit de câteva ori producția de vodcă. După reforma conducerii locale din 1775, care a transferat controlul exercitat de poliție magistraților nobili, controlul statului asupra afacerilor cu amănuntul tot mai înfloritoare, legale sau ilegale, care îi îmbogățeau pe negustorii de vodcă s-a redus semnificativ. Dintr-odată, au apărut magazine de vodcă în fiecare orășel, cârciumi pretutindeni și, în afara interdicțiilor de ordin religios, băutul nu avea alte limitări. Statul era conștient de costurile sociale ale consumului tot mai mare de alcool, iar Biserica ridica în permanență problema, militând

zgomotos împotriva magazinelor de băuturi alcoolice. Se punea problema să se modifice un tipar al băutului care se formase în decurs de câteva secole – obiceiul de a bea în exces ori de câte ori beau rușii – sau să fie redusă cantitatea de alcool disponibilă. Dar, având în vedere că statul obținea cel puțin un sfert din veniturile totale din vânzările de vodcă, iar aristocrația era implicată în această afacere, existau puține presiuni în vederea unei reforme. Abia odată cu Primul Război Mondial statul a trecut de partea cumpătării. Însă faptul că a interzis vodca doar a agravat problema consumului de alcool (deoarece rușii au recurs la parafină și la rachiul ilegal, care erau mult mai periculoase), în vreme ce scăderea veniturilor din impozitarea vânzărilor de vodcă a contribuit masiv la prăbușirea regimului în 1917.

„Diferența dintre Moscova și Sankt-Petersburg este următoarea. La Moscova, dacă nu-ți vezi un prieten vreme de câteva zile, crezi că a pățit ceva și trimiți pe cineva să vadă dacă nu e mort. Dar la Petersburg cineva poate să nu te vadă un an sau doi fără să-ți simtă lipsa.”[46] Moscoviții s-au consolat dintotdeauna cu imaginea de „casă” primitoare și prietenoasă a orașului lor. Spre deosebire de Petersburgul rece și formal, Moscova se mândrea cu ospitalitatea și obiceiurile „rusești” relaxate. Neavând curte și nici mare lucru cu care să-și ocupe timpul la serviciu, moscoviții nu puteau decât să-și viziteze toți prietenii și să facă turul petrecerilor, ospețelor și balurilor. Ușile caselor din Moscova erau întotdeauna deschise, iar obiceiul din Sankt-Petersburg al orelor stabilite pentru vizite era considerat absurd. Musafirii erau așteptați oricând, iar în unele zile, precum la onomastici, zile de naștere sau sărbători

religioase, sau când cineva sosea de la țară sau de peste hotare, în case era un du-te-vino permanent.

Moscova era vestită pentru petrecerile sale extravagante. Nu era ceva neobișnuit ca nobilii să-și cheltuiască astfel toată averea. Cei mai de seamă *bons vivants* din oraș dovedeau un apetit fără pereche pentru distracție. În 1801, contele Iușkov a găzduit la palatul său din Moscova optsprezece baluri în douăzeci de zile. Fabricile din apropiere au trebuit să fie închise din cauza pericolului reprezentat de artificii, iar muzica se auzea atât de tare, încât călugărițele din Novodeviciul învecinat nu au putut să doarmă – au renunțat și să mai încerce și, cedând ispitei de a se distra, s-au cățărat pe ziduri ca să urmărească spectacolul[47]. Șeremetevii erau și mai vestiți pentru petrecerile somptuoase pe care le găzduiau. De câteva ori pe an, mulțimi de până la 50.000 de oaspeți mergeau de la Moscova la Kuskovo pentru distracții de proporții în parc. Drumurile erau blocate cu trăsuri, iar șirul lor se întindea pe 24 de kilometri, spre centrul Moscovei. La intrarea în parc, oaspeții erau întâmpinați cu bilețele în care erau invitați să se simtă ca acasă și să se distreze după pofta inimii. Corurile cântau printre copaci, existau formații de gornișți, iar musafirii aveau parte de priveliștea unor animale exotice, opere în grădină și în teatrul dinăuntru, focuri de artificii și *sons et lumières.* Pe lacul din fața casei se desfășura până și un simulacru de luptă navală[48].

Și familiile mai puțin distinse puteau fi la fel de generoase în ospitalitatea lor, uneori cheltuindu-și toată averea pe întruniri sociale. Familia Hitrovo nu era nici înstărită, nici importantă, dar în Moscova secolului al XIX-lea era cunoscută de toată lumea pentru numeroasele sale baluri și serate, care,

deși nu erau extravagante, erau întotdeauna foarte animate și plăcute – erau „Moscova tipică”[49]. O altă gazdă celebră în stilul Moscovei era Maria Rimski-Korsakov, care a devenit bine-cunoscută pentru petrecerile ei matinale la care senatorul Arkadi Bașilov, cu șorț și bonetă, servea toate preparatele gătite de el însuși[50]. Moscova era înțesată de asemenea gazde excentrice – însă nici una care să-l depășească pe contele Prokofi Demidov, un hedonist putred de bogat, celebru pentru faptul că adora să găzduiască petreceri. Îi plăcea să-și îmbrace servitorii într-o livrea specială, jumătate din mătase și jumătate din pânză de cânepă, cu un ciorap într-un picior și un papuc împletit din fibre vegetale în celălalt, pentru a le sublinia originea țărănească. La petrecerile sale punea servitori dezbrăcați să ia locul statuilor în grădină și în casă[51].

Obiceiul rusesc ca orice persoană cu stare să aibă ușile deschise la prânz și la cină era o parte importantă a acestei culturi a ospitalității. Erau în jur de cincizeci de oaspeți la fiecare masă la reședința Fontannîi Dom a Șeremetevilor, cea mai impozantă dintre reședințele aristocrației din Sankt-Petersburg. Dar la Moscova, până și casele relativ mici ale nobilimii găzduiau acest număr de oaspeți, în vreme ce la casele mai importante, precum Stroganov sau Razumovski, cifrele erau semnificativ mai mari. Contele Razumovski era celebru pentru casa lui permanent deschisă. Nu știa numele multora dintre invitații săi, dar, cum era extrem de pasionat de șah, era întotdeauna bucuros să aibă noi parteneri de joc. Un ofițer de armată era atât de bun la șah, încât a stat acasă la conte vreme de șase săptămâni – deși nimeni nu știa cum îl cheamă[52]. În general, potrivit obiceiului, după ce luai masa o dată într-o casă, erai așteptat să te întorci acolo în mod

regulat: să nu fi revenit ar fi fost o insultă. Obiceiul era atât de răspândit, încât un nobil ar fi putut să mănânce în altă parte în fiecare zi, fără să meargă la o anumită casă atât de des încât să abuzeze de ospitalitatea gazdei respective. Familiile de vază, precum Șeremetev, Osterman-Tolstoi și Stroganov, aveau „clienți" permanenți. Generalul Kostenețki a luat masa la contele Osterman-Tolstoi vreme de douăzeci de ani – devenise în așa măsură un obicei, încât contele trimitea trăsura după general cu o jumătate de oră înainte de fiecare masă. Contele Stroganov a avut un oaspete căruia nu i-a aflat numele în decurs de aproape treizeci de ani. Când, într-o bună zi, musafirul nu a mai apărut, contele a presupus că acesta era mort. S-a dovedit într-adevăr că bărbatul murise. Fusese călcat de o trăsură în drum spre prânz[53].

Ca și în cazul mâncării și al băuturii, rușii nu aveau nici o limită când venea vorba de petreceri. Serghei Volkonski, nepotul decembristului, își amintea de petreceri onomastice care țineau până în zori.

> Mai întâi se bea ceaiul, după care urma cina. Soarele apunea, răsărea luna – apoi veneau jocurile, bârfele și cărțile. Pe la ora trei începeau să plece primii musafiri, dar, dat fiind că și vizitiii lor fuseseră tratați cu băuturi alcoolice, putea fi periculos să meargă acasă atât de devreme. Odată am plecat acasă de la o asemenea petrecere onomastică și mi s-a răsturnat trăsura[54].

Lumina rece a dimineții era dușmanul oricărei gazde din Moscova, iar unele acopereau toate ferestrele și opreau toate ceasurile, ca să nu-și alunge musafirii[55]. Din octombrie până

în primăvară, când familiile din provincie care aveau o fiică de măritat se mutau la Moscova pe durata sezonului social, aveau loc baluri și banchete aproape noapte de noapte. Balurile de la Moscova erau mai mari decât cele din Sankt-Petersburg. Erau evenimente mai curând naționale decât de societate, iar atmosfera era destul de așezată, cu doamne în vârstă din provincie în rochii demodate și tineri husari spilcuiți. Cu toate acestea, șampania curgea toată noaptea – iar primii invitați nu plecau niciodată înainte de zorii zilei. Această Moscovă avea un stil de viață nocturn, ceasul său biologic fiind potrivit după vâltoarea socială. Târându-se în pat dis-de-dimineață, chefliii luau micul dejun în jurul orei 12, prânzul pe la 15 sau chiar mai târziu (Pușkin ținea să ia prânzul la ora 8 sau 9 seara), iar la ora 22 ieșeau în oraș. Moscoviții adorau această viață nocturnă – le exprima de minune dragostea pentru o viață trăită fără limite. În 1850, guvernul de la Sankt-Petersburg a interzis muzica după ora 4 dimineața. La Moscova, reacția a fost practic una de *fronde* – o răzmeriță moscovită împotriva capitalei. La inițiativa prințului Golițîn, celebru pentru petrecerile sale care țineau toată noaptea, nobilimea din Moscova a înaintat o petiție Petersburgului pentru revocarea interdicției. A existat o corespondență bogată, scrisori trimise presei, iar când în cele din urmă petițiile au fost respinse, moscoviții au decis să ignore regulile și să continue să petreacă[56].

4

În 1874, Academia de Arte a organizat o expoziție în memoria artistului Viktor Hartmann, care murise cu un an în urmă, la vârsta de 39 de ani. Astăzi Hartmann este mai cunoscut ca prieten al lui Musorgski, pictorul aflat în centrul celebrei suite pentru pian *Tablouri dintr-o expoziție* (1874) a acestuia. Musorgski a fost profund afectat de moartea lui Hartmann, iar bețiile care au dus la propria moarte au început în această perioadă. I-a adus propriul omagiu prietenului său artist compunând *Tablourile* după ce a vizitat expoziția[57]. Stilul „neorus” al lui Hartmann a avut o uriașă influență asupra muzicii lui Musorgski – și asupra tuturor curentelor artistice din secolul al XIX-lea care s-au inspirat din lumea culturală a Moscovei. Schițele sale arhitecturale se bazau pe ani de studiu al ornamentelor medievale. Cea mai renumită era schița fantezistă pentru poarta orașului Kiev, care avea forma unui coif de războinic cu o arcadă-cocoșnic, celebrată de Musorgski în ultimul tablou al suitei sale pentru pian. Un critic spunea despre desenul lui Hartmann că înfățișează „ștergare din marmură și broderii din cărămidă”[58].

11. *Viktor Hartmann, schiță pentru poarta orașului Kiev*

Moscova era centrul (și subiectul central) al acestui nou interes pentru artele rusești străvechi. Artistul Fiodor Solnțev a avut un rol esențial, făcând desene în amănunt ale armelor, șeilor, obiectelor bisericești din metale prețioase și ale obiectelor decorative atârnate pe pereții Arsenalului de la Kremlin și scoțând la iveală multe alte tezaure din provincii. Între 1846 și 1853, Solnțev a publicat șase volume mari conținând ilustrațiile sale, intitulate *Antichități ale statului rus.* Acestea le ofereau artiștilor și designerilor o gamă variată de ornamente istorice pe care le puteau include în propriile lucrări. Solnțev însuși a folosit aceste motive străvechi la restaurarea palatului Terem de la Kremlin – o reproducere autentică a stilului moscovit din secolul al XVII-lea, cu sobe din teracotă, plafoane boltite și bogat ornamentate cu arcade-cocoșnic și pereți și scaune îmbrăcate în piele roșie (ilustrația 6 din primul fascicul). Strădaniile lui Solnțev au fost continuate de Școala de Artă Stroganov, înființată la Moscova în 1860, care îi încuraja pe artiști să lucreze pornind de la motive populare și bisericești străvechi. Mulți dintre designerii proeminenți „în stil rus” care au luat lumea cu asalt în anii 1900 – Vașkov, Ovcinnikov și maeștrii moscoviți ai atelierului Fabergé – absolviseră Școala Stroganov[59]. Spre deosebire de clasicismul european rigid al Academiei din Sankt-Petersburg, atmosfera de la Moscova era mai relaxată și mai înclinată spre explorarea temelor și stilurilor rusești. Artiștii veneau în număr mare la Moscova să-i studieze icoanele, stampele *lubok* și miniaturile lăcuite din Paleh. Trei coloși ai picturii ruse, Repin, Polenov și Vasnețov, s-au mutat acolo pe când erau studenți la Sankt-Petersburg. Aceste meșteșuguri vechi erau încă prezente la Moscova și în

împrejurimile sale, în vreme ce la Sankt-Petersburg dispăruseră. Existau mai mulți editori de *lubok* la Moscova, de exemplu, dar nici unul la Sankt-Petersburg. Pictorii de icoane s-au înmulțit în orășelele din jurul Moscovei, pe când la Sankt-Petersburg nu era nici unul. Acest lucru se datora în mare măsură preferinței pentru stilul vechi care domina piața artistică de la Moscova. De asemenea, Școala de Pictură de la Moscova era mai receptivă la aceste tradiții autohtone și, spre deosebire de aristocrata Academie de Arte din Sankt-Petersburg, ușile sale erau deschise unei game sociale variate de studenți, care aduceau cu ei perspectiva omului de rând. Directorul Școlii de la Moscova le solicita artiștilor să folosească teme populare, iar la deschiderea Expoziției Etnografice din 1867 a ținut un discurs despre nevoia de a studia broderia și hainele populare vechi, pentru a recupera străvechiul stil artistic rusesc care fusese îngropat sub gusturile occidentale[60].

În lumea designului arhitectonic a lui Hartmann, avântul stilului neorus de la jumătatea secolului a fost posibil datorită abolirii unei legi din secolul al XVIII-lea potrivit căreia clădirile din centrul Moscovei trebuiau construite din piatră, cu fațade în stiluri europene aprobate. Abrogarea acestei legi în 1858 a facilitat construcția unui număr foarte mare de clădiri din lemn în stil rustic. Mai mult ca oricând, Moscova a căpătat aspectul unui „mare sat”. Istoricul și slavofilul Pogodin, el însuși fiu de țăran și un bine-cunoscut colecționar de artefacte străvechi, a comandat mai multe case din lemn în stil rustic. Lemnul era declarat de naționaliști „materialul popular fundamental” și orice arhitect care aspira să fie „național” construia clădiri din acest material[61]. Hartmann a

conceput sălile cu ornamente din lemn în stil popular pentru Expoziția Politehnică de la Moscova, care a fost organizată în 1872 pentru a marca bicentenarul nașterii lui Petru cel Mare. Expoziția inaugura o întoarcere la principiile artistice ale Țaratului Moscovei. A fost găzduită de Muzeul Rus, recent deschis vizavi de Catedrala Sfântul Vasile în Piața Roșie, care fusese proiectat de Vladimir Șervud (arhitect de origine engleză) în vechiul stil ecleziastic al Moscovei. Turnurile înalte, ca de biserică, ale muzeului reflectau contururile Kremlinului învecinat – un simbol al faptului că, potrivit spuselor lui Șervud, ortodoxia era „principalul element cultural al națiunii [ruse]”[62]. Stilul neorus a atins culmea gloriei în anii 1870, în bună parte ca urmare a creșterii statutului și avuției patronilor artelor din Moscova. Pavel Tretiakov și-a construit vestita galerie de artă rusă ca anexă a reședinței sale în stil moscovit vechi. Vila de la Moscova a lui Serghei Șciukin (care îi găzduia uriașa colecție de picturi franceze) era o fantezie neorusă după modelul arhitecturii în lemn din secolul al XVII-lea din Iaroslav și Kolomenskoe. Centrul orașului, între Kremlin și Piața Lubianka, era reconstruit în totalitate în stilul neorus agreat de negustorii înstăriți care erau consilieri la primăria din Moscova. Noi spații comerciale (care aveau să devină mai târziu magazinul universal de stat GUM) au fost construite în Piața Roșie în anii 1880, urmate de o Dumă orășenească (ulterior Muzeul Lenin) în 1892. Zona de afaceri a orașului a devenit brusc dominată de acoperișuri țuguiate vechi și frontoane-cocoșnic, construcții elegante din cărămidă galbenă și designuri populare bogat ornamentate. Moscova a pășit în secolul XX cu orizontul specific secolului al XVII-lea.

12. *Vladimir Șervud, Muzeul Rus, Piața Roșie, Moscova (Kremlinul în stânga).*
Începutul anilor 1900

Musorgski s-a îndrăgostit de „rusitatea” Moscovei. Își petrecuse aproape toată viața la Sankt-Petersburg. Dar, ca artist, era atras de „tărâmul basmelor” pe care l-a descoperit în bătrâna capitală. „Știi”, îi scria el lui Balakirev cu ocazia primei sale vizite la Moscova în 1859, „fusesem cosmopolit, dar acum a avut loc un fel de renaștere; tot ce este rus mi-a devenit apropiat și aș fi jignit dacă Rusia ar fi tratată grosolan, neprotocolar; e ca și când în clipa de față am început cu adevărat să o iubesc”[63]. Ca mentor al tânărului compozitor, Balakirev nu a fost încântat. În ciuda faptului că fusese inițiatorul școlii naționaliste, Balakirev era un occidentalist și un apărător înfocat al Sankt-Petersburgului, care privea Moscova de sus, considerând-o provincială și arhaică; o numea „Ierihon”[64]. Dragostea lui Musorgski față de Moscova părea așadar aproape o abandonare a școlii lui Balakirev. Era cu siguranță un semn că tânărul artist își găsise propriul stil și propria temă. A început să-și petreacă verile pe fabuloasa moșie a familiei Șilovski de la Glebovo, în apropiere de Moscova, refăcând legătura cu trecutul familiei sale nobiliare în acea zonă[*3]. Și-a făcut noi prieteni în cercuri din afara muzicii unde a găsit stimuli pentru propria artă: poetul Kutuzov (urmaș al celebrului general), sculptorul Antokolski, pictorul Repin, precum și Hartmann, care erau cu toții receptivi la stilul său muzical spontan și mai toleranți cu apucăturile lui de alcoolic decât compozitorii mai cumpătați din Sankt-Petersburg. Eliberându-se de sub dominația școlii lui Balakirev (care îi lua pe Liszt și pe Schumann ca punct de plecare pentru dezvoltarea unui stil rus), Musorgski a început să exploreze un limbaj muzical mai autohton în „scena sătească” pentru voce și pian *Savișna* (1867), în *Boris Godunov*

(1868-1874) și apoi în *Tablourile* sale, care, la fel ca desenele lui Hartmann, prelucrau cu multă imaginație folclorul rusesc. Astfel, Moscova l-a salvat de ortodoxia „germană” a școlii lui Balakirev. I-a îngăduit lui Musorgski, care fusese dintotdeauna perceput ca un fel de paria la Sankt-Petersburg, să facă experimente muzicale pe pământ rusesc. Formele populare fantastice ale lui Hartmann erau echivalentul explorărilor muzicale ale lui Musorgski: și unele, și celelalte erau tentative de eliberare de sub imperiul convențiilor formale ale artei europene. Printre lucrările expuse se număra și desenul unui ceas sub forma colibei pe picioare de găină a Babei Iaga[*4]. Asemenea imagini reclamau o nouă formă de exprimare muzicală, cu totul liberă de forma de sonată a muzicii europene, pentru a fi transpuse în sunet; și exact asta au făcut *Tablourile* lui Musorgski – au creat o nouă limbă rusă în muzică.

„Vouă, Generalisime, organizator al Expoziției Hartmann, în amintirea dragului nostru Viktor, 27 iunie ’74” – așa i-a dedicat Musorgski *Tablourile* lui Vladimir Stasov, criticul, eruditul și autoproclamatul apărător al școlii naționale în toate artele rusești. Stasov era o figură impunătoare, unii ar spune chiar un tiran, în mediul cultural rus de la jumătatea secolului al XIX-lea. A descoperit o bună parte din marile talente ale acestuia (Balakirev, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakov, Glazunov, Repin, Kramskoi, Vasnețov și Antokolski); a inspirat multe dintre operele acestora (*Cneazul Igor* al lui Borodin, *Hovanșcina* de Musorgski, *Regele Lear* al lui Balakirev și *Sadko* și *Șeherezada* de Rimski); și i-a apărat în nenumărate articole vehemente și scrisori adresate presei. Stasov avea o reputație de ideolog strălucit. Turgheniev a avut

conflicte toată viața cu „marele nostru critic sută la sută rus”, pe care l-a caricaturizat prin figura lui Skoropihin din romanul său din 1877 *Desțelenire* („Spumegă mereu ca o sticlă de cvas stricat”). De asemenea, a scris un cântecel celebru despre el:

> Ceartă-te cu cineva mai inteligent decât tine:
> Te va învinge.
> Dar din înfrângere vei învăța ceva util.
>
> Ceartă-te cu cineva la fel de inteligent:
> Nici unul nu va fi victorios.
> Și în orice caz vei avea plăcerea luptei.
>
> Ceartă-te cu cineva mai puțin inteligent:
> Nu dintr-o dorință de victorie,
> Ci pentru că i-ai putea fi de folos.
>
> Ceartă-te chiar și cu un nebun:
> Nu vei câștiga glorie,
> Dar uneori e distractiv.
>
> Numai să nu te certi cu Vladimir Stasov[65].

Stasov voia ca arta rusă să se elibereze de sub influența Europei. Imitând Occidentul, rușii puteau fi în cel mai bun caz de mâna a doua; dar, împrumutând din propriile tradiții autohtone, puteau crea o artă cu adevărat națională de nivelul celei europene, cu standardele ei artistice înalte și originalitatea ei. „Uitându-mă la aceste picturi”, scria Stasov

despre Expoziția Academiei din 1861, „e dificil să ghicesc fără o semnătură sau o etichetă că au fost făcute de ruși în Rusia. Toate sunt copii fidele ale unor lucrări străine”[66]. Potrivit acestei viziuni, arta trebuia să fie „națională” în sensul că zugrăvea viața de zi cu zi a oamenilor, era importantă pentru ei și îi învăța cum să trăiască.

Stasov era o figură dominantă în viața lui Musorgski. Cei doi s-au întâlnit pentru prima dată în 1857, când Stasov era apărătorul cercului Balakirev în revolta sa împotriva Conservatorului din Sankt-Petersburg. Înființat de pianistul Anton Rubinstein în 1861, Conservatorul era dominat de convențiile germane ale compoziției dezvoltate în muzica lui Bach, Haydn, Mozart și Beethoven și era patronat de marea ducesă Elena Pavlovna, de origine germană, care încerca să facă prozeliți pentru cauza culturală a națiunii sale și care a obținut sprijinul curții după ce Rubinstein nu a reușit să adune fonduri publice pentru Conservator. Rubinstein disprețuia amatorismul vieții muzicale din Rusia (îl considera pe Glinka un diletant) și a început să promoveze educația muzicală în stil german. Muzica națională rusă, susținea Rubinstein, era doar de „interes etnografic”, pitorească, dar fără valoare artistică în sine. Balakirev și Stasov s-au indignat. Deși recunoșteau că tradiția germană impusese un anumit standard, ca naționaliști venerau ceea ce considerau a fi muzica „pur rusească” a lui Glinka (de fapt, e impregnată de influențe italiene și germane)[67] și au ripostat acuzându-l pe Rubinstein că denigrează Rusia de la înălțimea a ceea ce numeau „măreția lui conservatoare europeană”[68]. Era o urmă de xenofobie, ba chiar de antisemitism în luptele lor cu Rubinstein. Îl numeau „Tupinstein” („plictisitor”),

„Dubinstein” („prostănac”) și „Grubinstein” („necioplit”). Dar se temeau că principiile germane aveau să înăbușe formele rusești, iar spaima lor i-a făcut să-i hărțuiască pe străini. În 1862 au înființat Școala Liberă de Muzică, ce rivaliza direct cu Conservatorul, trasându-i sarcina de a cultiva talentul autohton. Potrivit spuselor lui Stasov, era timpul ca „crinolinele și fracurile” elitelor din Sankt-Petersburg să facă loc „paltoanelor rusești lungi” din provincii[69]. Școala a devenit bastionul așa-numitului grup al „Celor Cinci”, *kucika*, pionierii stilului muzical rus.

Compozitorii *kucikiști* erau cu toții tineri în 1862. Balakirev avea 25 de ani, Cui 27, Musorgski 23, Borodin, cel mai în vârstă, avea 28, iar Rimski-Korsakov, cel mai tânăr, doar 18. Cu toții erau amatori autodidacți. Pe lângă compoziție, Borodin avea o carieră de chimist. Rimski-Korsakov era ofițer de marină (*Simfonia nr. 1* a fost scrisă pe un vas). Musorgski fusese în Gărzile imperiale și apoi în serviciul civil înainte să se apuce de muzică; și chiar mai târziu, în anii 1870, când era pe culmile succesului, a fost nevoit să lucreze cu normă întreagă la Administrația Apelor și Pădurilor ca să aibă bani de băutură. În plus, spre deosebire de statutul de elită și relațiile pe care le aveau la curte compozitorii de la Conservator, precum Ceaikovski, *kucikiștii* făceau parte în general din mica nobilime provincială. Așadar, într-o anumită măsură, la ei *esprit de corps* depindea de mitul (creat de ei înșiși) al unei mișcări mai „autentic rusești”, în sensul că era mai apropiată de pământul natal decât academia clasică[70].

Însă nu exista nimic mitic în limbajul muzical pe care l-au creat și care i-a îndepărtat enorm de convențiile Conservatorului. Acest stil rusesc căutat avea la bază două

elemente. Mai întâi au încercat să încorporeze în muzica lor ceea ce auzeau în cântecele de la sate, în dansurile căzăcești și caucaziene, în cântecele bisericești și (deși a devenit curând un clișeu) în dangătul clopotelor bisericești[*5]. „Din nou sunetul clopotelor!”, a exclamat odată Rimski după o reprezentație cu *Boris Godunov*. Și el reprodusese adesea sunetul, în *Fecioara din Pskov* (1873), uvertura *Marele Paște Rusesc* (1888) și orchestrațiile sale pentru *Cneazul Igor* al lui Borodin și *Hovanșcina* de Musorgski[71]. Muzica *kucikistă* abunda în sunete preluate din viața rusească. Încerca să reproducă ceea ce Glinka numise cândva „sufletul muzicii rusești” – cântecul tărăgănat, liric și melismatic al țăranului rus. Balakirev a făcut posibil acest lucru prin studiul cântecelor populare din regiunea Volgăi în anii 1860 (apogeul narodnicismului în arte). Mai mult decât orice altă antologie anterioară, transcrierile sale au păstrat cu măiestrie aspectele specifice muzicii populare rusești:

– „mutabilitatea tonală”: o melodie pare să treacă în mod firesc de la un centru tonal la altul, încheindu-se adesea într-o tonalitate diferită (de regulă, cu o secundă mai jos sau mai sus) față de cea în care a început piesa. Efectul este crearea unui sentiment de vag, de nedefinit sau de lipsă de progresie logică a armoniei, care, chiar și în forma sa *kucikistă* stilizată, face ca muzica rusească să sune foarte diferit de structurile tonale din Occident;
– heterofonia: o melodie se împarte în mai multe voci disonante, fiecare cu propria variațiune a temei, care este improvizată de cântăreții individuali până la sfârșit, când cântecul revine la o singură linie;

– utilizarea cvintelor, cvartelor și terțelor paralele. Astfel se conferă muzicii rusești o sonoritate brută care lipsește cu desăvârșire din armoniile cizelate ale muzicii occidentale.

În al doilea rând, *kucikiștii* au inventat o serie de procedee armonice menite să creeze un stil și o culoare tipic „rusești”, diferite de muzica din Occident. Această stilizare „exotică” a „Rusiei” nu era doar căutată, ci cu totul inventată – deoarece nici unul dintre aceste procedee nu era folosit efectiv în muzica bisericească sau populară rusă:

– gama tonurilor întregi (do-re-mi-fa diez-sol diez-la diez-do): inventată de Glinka și folosită pentru prima oară în marșul lui Cernomor, vrăjitorul din opera sa *Ruslan și Ludmila* (1842), a devenit sunetul „rusesc” al răului și înspăimântătorului. A fost folosită de toți marii compozitori de la Ceaikovski (pentru apariția fantomei contesei în *Dama de pică*, 1890) la Rimski-Korsakov (în toate operele sale magice, *Sadko* [1897], *Nemuritorul Kașcei* [1902] și *Kitej* [1907]). Gama este prezentă și în muzica lui Debussy, care a preluat-o (pe lângă multe altele) de la Musorgski. Mai târziu a devenit un element obișnuit în muzica multor filme de groază;
– gama octatonică, compusă dintr-un ton întreg urmat de un semiton (do-re-mi bemol-fa-sol bemol-la bemol-si dublu bemol-do dublu bemol): folosită pentru prima oară de Rimski-Korsakov în suita sa simfonică *Sadko* din 1867, a devenit un fel de carte de vizită rusească, un laitmotiv al magiei și amenințării care a fost utilizat nu numai de Rimski, ci și de toți discipolii săi, mai ales de Stravinski în cele trei mari balete rusești, *Pasărea de foc* (1910), *Petrușka* (1911) și *Ritualul primăverii* (1913);

– rotația modulară în secvențele cu terțe: tehnică aparținându-i lui Liszt pe care rușii și-au însușit-o ca bază pentru structura liberă de tipul poemului simfonic care evită legile rigide (germane) ale modulației în forma de sonată. În locul progresiei obișnuite spre gamele minore relative în secțiunea de dezvoltare a formei de sonată (de exemplu, de la do major la la minor), rușii au stabilit un centru tonal în partea de deschidere (să spunem, do major), după care au continuat cu secvențe de terțe (la bemol major, fa major, re bemol major și așa mai departe) în secțiunile ulterioare. Efectul este desprinderea de legile occidentale ale dezvoltării, ceea ce permite ca forma unei compoziții să fie modelată în totalitate de „conținutul" muzicii (declarațiile sale programatice și descrierile vizuale) în loc de legile formale ale simetriei.

Această structură liberă era deosebit de importantă în *Tablouri dintr-o expoziție*, operă care probabil a definit stilul rusesc mai mult decât oricare alta. Musorgski a fost cel mai original dintre compozitorii *kucikiști*. Acest lucru se datora, pe de o parte, faptului că avea cea mai slabă pregătire în ceea ce privește regulile europene de compoziție. Dar principalul motiv era acela că respingea în mod conștient școala europeană și, mai mult decât oricare dintre ceilalți naționaliști, folosea tradițiile poporului rus ca o modalitate de a o răsturna. Într-un fel, această figură tipic rusească (leneș, șleampăt, alcoolic, arogant și plin de energie explozivă) juca rolul nebunului întru Hristos în relație cu Occidentul. El respingea categoric convențiile legate de compoziție preluate din muzica lui Bach, Mozart și Haydn. „Tehnic vorbind, dezvoltarea simfonică este creată de german la fel ca și

filosofia sa", îi scria Musorgski lui Rimski-Korsakov în 1868. „Germanul, când gândește, mai întâi teoretizează îndelung și apoi demonstrează; fratele nostru rus mai întâi demonstrează și apoi se amuză cu teoria."[72]

Abordarea directă a vieții de către Musorgski este reflectată în *Tablourile* sale. Suita este o serie liber structurată de portrete muzicale, o plimbare tihnită printr-o galerie de artă, fără vreuna dintre regulile formale („germane") de elaborare sau dezvoltare și cu foarte puține urme ale convențiilor occidentale privind gramatica muzicală. În centru se află influența și puterea magică a imaginației populare rusești. „Promenada (*in mode russico*)" este o melodie de inspirație folclorică, cu flexibilitate metrică, schimbări bruște de ton, cvinte și octave deschise și o heterofonie corală ce reflectă tiparele cântecului țărănesc. Grotesca și furtunoasa „Baba Iaga" trece violent de la o tonalitate la alta, revenind insistent la tonalitatea sol în maniera statică a cântecului popular rus (*nepodvijnost*) pe care, într-o revoluție muzicală ulterioară, Stravinski o va folosi cu o forță explozivă în *Ritualul primăverii.* Ultimul tablou al lui Musorgski, superba „Poartă a Kievului", înălțătoare din punct de vedere religios, frumoasă și duioasă, este inspirată dintr-un vechi imn religios rusesc, cântarea *znamennîi*, originară din Bizanț și auzită aici, în splendidele momente de încheiere, răsunând de dangătul clopotelor masive. Este un moment nemaipomenit de expresiv, o imagine a întregii Rusii transpusă în sunet și un tribut emoționant pe care Musorgski i l-a adus prietenului său.

5

Pe lângă interesul lor pentru „stilul său rusesc”, scriitorii, artiștii și compozitorii au căpătat o obsesie pentru istoria Moscovei. Nu trebuie decât să enumerăm marile opere istorice (de la *O viață pentru țar* a lui Glinka la *Fecioara din Pskov* a lui Rimski-Korsakov și *Boris Godunov* și *Hovanșcina* de Musorgski), dramele și romanele istorice (de la *Boris Godunov* al lui Pușkin la trilogia lui Aleksei Tolstoi care începe cu *Moartea lui Ivan cel Groaznic*), numărul uriaș de opere poetice pe teme istorice și picturile cu substrat istoric ale lui Surikov și Repin sau Vasnețov și Vrubel, ca să vedem importanța istoriei Moscovei în căutarea culturală a „Rusiei” în secolul al XIX-lea. Nu întâmplător aproape toate aceste opere tratau ultimii ani ai domniei lui Ivan cel Groaznic și așa-numitele „Timpuri tulburi” dintre domnia lui Boris Godunov și întemeierea dinastiei Romanov. Istoria era privită ca un câmp de luptă pentru viziunile diferite asupra Rusiei și a destinului ei, iar acești cincizeci de ani erau văzuți ca o perioadă crucială în trecutul Rusiei. A fost o perioadă în care totul era posibil, iar națiunea se confrunta cu întrebări fundamentale privind identitatea sa. Avea să fie guvernată de conducători aleși sau de țari? Avea să facă parte din Europa sau să rămână în afara ei? Aceleași întrebări erau puse de rușii cultivați în secolul al XIX-lea.

Boris Godunov era o figură vitală în acestă dezbatere națională. Istoriile, dramele și operele scrise despre el erau totodată un discurs privind destinul Rusiei. Godunov pe care îl cunoaștem de la Pușkin și Musorgski a apărut pentru prima oară în *Istoria* lui Karamzin, care l-a înfățișat ca pe o figură

tragică, un conducător progresist bântuit de trecut, un bărbat extrem de puternic și totuși un om fragil, distrus sub povara alegerii între necesitățile politice și propria conștiință. Dar, pentru ca țarul medieval să devină subiectul unei drame psihologice moderne, Karamzin a fost nevoit să inventeze o bună parte din istoria sa.

În viața reală, Boris era fiul orfan al unei vechi familii de boieri care fusese crescut la curtea de la Moscova ca protejat al țarului Ivan cel Groaznic. Godunovii au devenit apropiați ai familiei regale într-o perioadă când descendența nobilă avea în ochii țarului un potențial de răzvrătire. Implicat într-o luptă prelungită cu clanurile de boieri, Ivan a promovat în mod sistematic soldați loiali cu origini modeste, precum Godunovii. Sora lui Boris, Irina Godunova, s-a căsătorit cu Fiodor, fiul slab și sărac cu duhul al țarului. La scurt timp după aceea, Ivan și-a lovit și ucis fiul cel mare, țareviciul Ivan, episod care a fascinat secolul al XIX-lea prin intermediul celebrei picturi a lui Repin care înfățișează această scenă, *Ivan cel Groaznic și fiul său Ivan în 16 noiembrie 1581* (1885). Dmitri, celălalt fiu al lui Ivan, avea doar doi ani când Ivan a murit în 1584, iar revendicarea tronului a fost în cel mai bun caz lipsită de energie. Era copilul din cea de-a șaptea căsătorie a țarului, dar Biserica permitea doar trei. Așadar, la moartea lui Ivan a fost încoronat Fiodor. Aspectele practice ale guvernării au fost preluate de Boris Godunov – numit în documentele oficiale „Cumnatul marelui suveran, Conducător al pământurilor rusești”. Guvernarea lui Boris a fost un succes remarcabil. A asigurat granițele Rusiei în zona baltică, a ferit stepa sudică de atacurile tătarilor, a consolidat relațiile cu Europa și, pentru a obține o forță de muncă stabilă pentru nobilime, a

creat cadrul administrativ pentru șerbie – măsură câtuși de puțin populară în rândul țărănimii. În 1598 Fiodor a murit. Irina a refuzat coroana și s-a retras la o mănăstire, copleșită de durerea de a nu fi zămislit un moștenitor. La *zemskii sobor*, sau „Adunarea țării”, boierii din Moscova au votat ca Boris să devină țar – primul țar ales din istoria rusă.

Primii ani ai domniei lui Godunov au fost prosperi și pașnici. În multe privințe, Boris era un monarh luminat – un bărbat cu mult înaintea vremii sale. Era interesat de medicina occidentală, tipărirea de cărți și educație și chiar visa să înființeze o universitate rusă după modelul european. Dar în 1601-1603 lucrurile au luat o întorsătură foarte urâtă. O serie de recolte proaste au făcut ca aproximativ un sfert din țărănimea Țaratului Moscovei să sufere de foame și, de vreme ce criza a fost agravată de noile legi ale șerbiei prin care țăranii erau legați de glie, protestele rurale au fost îndreptate împotriva țarului. Vechile clanuri princiare au profitat de criza provocată de foamete ca să-și reia comploturile împotriva țarului ales, dar parvenit, a cărui putere constituia o amenințare la adresa privilegiului lor nobil. Boris a intensificat supravegherea familiilor nobile (îndeosebi a Romanovilor) de către poliție și i-a surghiunit pe mulți dintre ei în Siberia sau la mănăstiri din nordul Rusiei, acuzându-i de trădare. Apoi, în toiul acestei crize politice, un tânăr pretendent la tronul rus a apărut cu o armată din Polonia – țară mereu gata să exploateze dezbinările din Rusia pentru câștiguri teritoriale. Pretendentul era Grigori Otrepiev, un călugăr fugar care fusese la un moment dat în slujba Romanovilor și care fusese probabil abordat de aceștia înaintea escapadei sale. El pretindea că este țareviciul Dmitri,

fiul cel mai mic al lui Ivan. Dmitri fusese găsit cu gâtul tăiat în 1591; era epileptic, iar la momentul respectiv s-a stabilit că se înjunghiase în timpul unei crize. Dar adversarii lui Godunov au susținut mereu că îl ucisese pe băiat ca să-și croiască drum spre tronul rus. „Falsul Dmitri" a exploatat aceste îndoieli, susținând că supraviețuise complotului, ceea ce i-a permis ca, în drumul său spre Moscova, să atragă aliați împotriva „țarului uzurpator" din rândul țăranilor și cazacilor nemulțumiți. Godunov a murit pe neașteptate în 1605, în timp ce forțele pretendentului se apropiau de Moscova. Potrivit lui Karamzin, a murit din cauza „frământării lăuntrice de care un criminal nu poate scăpa"[73].

Dovezile care îl implicau pe Godunov în asasinarea lui Dmitri fuseseră fabricate de Romanovi, care revendicaseră tronul pe baza alegerii lor de către adunarea boierilor pentru a restabili unitatea Rusiei după „Timpurile tulburi", o perioadă de războaie civile și invazii străine de după moartea lui Boris Godunov. Karamzin ar fi trebuit, poate, să-și dea seama că Godunov nu era un criminal. Dar aproape toate documentele pe care le-a consultat fuseseră falsificate de călugări sau funcționari oficiali, iar contestarea mitului Romanovilor i-ar fi creat probleme cu statul. În orice caz, povestea crimei era mult prea bună, iar Karamzin nu i-a rezistat. I-a permis să exploreze conflictele din sufletul lui Godunov într-un mod nesusținut de dovezi. Sprijinea imaginea tragică pe care i-a creat-o lui Boris Godunov – un conducător progresist care era bântuit de crima sa și care în cele din urmă a fost înfrânt de propria ilegitimitate ca țar. *Istoria* lui Karamzin îi era dedicată împăratului Alexandru – țarul din dinastia Romanov aflat atunci la putere –, iar

viziunea sa era vădit monarhistă. Lecția morală pe care a desprins-o din povestea lui Godunov – că domnitorii aleși nu sunt niciodată buni – a fost adaptată cu grijă la politica domniei lui Alexandru. Boris era un Bonaparte rus.

Boris Godunov al lui Pușkin se baza în mare măsură pe *Istoria* lui Karamzin, uneori preluând chiar secțiuni cuvânt cu cuvânt. Concepția piesei de teatru e categoric regalistă – poporul nu joacă nici un rol activ în propria istorie. Acesta este sensul celebrei indicații scenice „poporul rămâne tăcut” (*narod bezmolvstvuet*) cu care se încheie piesa. Și Musorgski, care a urmat textul lui Pușkin în prima sa versiune a operei (1868-1869), a înfățișat poporul rus ca o forță întunecată și pasivă, împotmolit în obiceiurile și credințele vechii Rusii, întruchipată de Moscova. Această imagine a rușilor este ilustrată în scena din fața Catedralei Sfântul Vasile din Piața Roșie. Oamenii înfometați se adună acolo, iar Boris este înfruntat de nebunul întru Hristos, care condamnă aluziv crimele țarului. Dar mulțimea rămâne inertă, implorându-l în genunchi pe țar; și, chiar și atunci când nebunul întru Hristos spune că nu se va ruga pentru „Țarul Irod”, oamenii doar se împrăștie. Așadar, ceea ce ar fi putut constitui un semnal de revoltă este lăsat să treacă, iar nebunul întru Hristos apare nu ca liderul poporului, ci ca o voce a conștiinței și a remușcărilor lui Boris[74]. Abia odată cu adăugarea „Scenei din pădurea Kromî”, în a doua versiune a operei (1871-1872), Musorgski a introdus tema conflictului dintre popor și țar. Într-adevăr, acest conflict devine forța motrice a întregii drame, iar poporul, adevăratul personaj tragic al operei. În scena din pădurea Kromî poporul se răzvrătește, mulțimea își bate joc de țar, iar cântecul popular devine expresia glasului

poporului. Musorgski a vrut inițial să introducă scena pentru efectul muzical, fiind impresionat de heterofonia corală a unei scene similare cu o mulțime din *Fecioara din Pskov* a lui Rimski-Korsakov. Cei doi împărțeau la momentul respectiv un apartament (și un pian), iar Musorgski a început să lucreze la scena din Kromî tocmai când Rimski își orchestra opera[75]. Dar înlocuirea scenei din fața Catedralei Sfântul Vasile cu cea din pădurea Kromî (intenția clară a lui Musorgski) însemna o modificare radicală a accentului intelectual al operei[*6].

Nu a existat nici o revoltă în pădurea Kromî la Karamzin sau la Pușkin și, după cum a arătat foarte bine expertul în muzică rusă Richard Taruskin, rescrierea narodnicistă a operei a fost mai curând rezultatul prieteniei lui Musorgski cu istoricul Nikolai Kostomarov, care l-a ajutat și la schițarea *Hovanșcinei* (1874). Kostomarov vedea în oamenii de rând forța fundamentală a istoriei. Principala sa lucrare, *Revolta lui Stenka Razin* (1859), unul dintre primele rezultate ale legilor liberale privind cenzura adoptate la începutul domniei lui Alexandru al II-lea, făcuse din el o figură populară și influentă în cercurile intelectuale liberale care au depus mari eforturi pentru promovarea artelor rusești în anii 1860 și 1870. În *Timpurile tulburi* (1866), Kostomarov a descris modul în care foametea a dus la formarea unor cete de șerbi nomazi care se grupau de partea Falsului Dmitri împotriva lui Boris Godunov:

> Erau pregătiți să se alăture fericiți oricui avea să-i conducă împotriva lui Boris, oricui avea să le făgăduiască o îmbunătățire a soartei lor. Aceștia nu aspirau la o anumită ordine politică sau socială; uriașa mulțime de suferinzi lua cu ușurință partea unei figuri noi, în speranța că într-o

nouă ordine lucrurile aveau să fie mai bune decât în cea veche[76].

E o imagine a poporului rus – suferind și oprimat, dominat de o violență distructivă și impulsivă, incontrolabil și incapabil să-și controleze propriul destin – care se aplică și anului 1917.

„Istoria este prietenul meu nocturn", îi scria Musorgski lui Stasov în 1873; „îmi oferă plăcere și mă face să fiu euforic"[77]. Moscova era cea care îi trezise pasiunea pentru istorie. Îi plăcea „mirosul ei de vechi" care îl purta „în altă lume"[78]. Pentru Musorgski, Moscova era un simbol al pământului rus – reprezenta o masă inerțială uriașă în obiceiurile și credințele vechii Rusii. Sub poleiala subțire a civilizației europene pe care o dăduse Petru, oamenii de rând erau în continuare locuitorii „Ierihonului". „Hârtia, cărțile au progresat, dar oamenii nu s-au clintit din loc", îi scria compozitorul lui Stasov cu ocazia jubileului de două sute de ani de la nașterea lui Petru în 1872. „Binefăcătorii publici au tendința de a se ridica singuri în slăvi și de a-și fixa gloria în documente, dar oamenii gem și beau ca să-și înăbușe vaietele, iar apoi gem și mai tare: «*Nu ne-am mișcat!*»."[79] Aceasta era viziunea pesimistă asupra vechii Rusii căreia îi dăduse glas Musorgski în ultimele cuvinte profetice ale nebunului întru Hristos din *Boris Godunov*:

> Întuneric deplin, întuneric de nepătruns,
> Vai, vai și-amar de Rusia,
> Plângi, plângi, popor rus,
> Popor flămând.

După *Godunov* a început imediat să lucreze la *Hovanșcina*, operă a cărei acțiune se desfășoară începând cu luptele politice și religioase din Moscova din ajunul încoronării lui Petru în 1682 până la reprimarea violentă de către acesta a muschetarilor *streliți*, ultimii apărători ai boierilor moscoviți și ai Vechii Credințe, care s-au răsculat în repetate rânduri între 1689 și 1698. Mai bine de o mie de muschetari au fost executați din ordinul țarului, trupurile lor mutilate fiind expuse ca avertisment pentru alții, ca represalii pentru complotul lor neizbutit de a-l înlocui pe Petru cu sora acestuia, Sofia, care condusese țara ca regentă în anii 1680, pe când el era încă prea tânăr ca să guverneze singur. Drept pedeapsă pentru rolul ei în revolte, Petru a silit-o pe Sofia să se călugărească. De aceeași soartă a avut parte și soția lui, Eudoxia, care simpatizase cu insurgenții. Revolta streliților și urmările ei au reprezentat o răscruce în istoria rusă, o perioadă în care noul stat dinamic al lui Petru s-a ciocnit cu forțele tradiției. Apărătorii vechii Rusii erau reprezentați în operă de către eroicul prinț Hovanski, un patriarh moscovit care era principalul lider al muschetarilor streliți (*Hovanșcina* înseamnă „conducerea lui Hovanski”); și de către rascolnicul Dosifei (personaj fictiv botezat după ultimul patriarh al Bisericii Ortodoxe unite din Ierusalim). Pe ei îi leagă figura ficțională a Marfei, logodnica lui Hovanski și o adeptă cucernică a Vechii Credințe. Rugăciunile și lamentațiile constante ale Marfei pentru Rusia ortodoxă exprimă sentimentul profund de pierdere care se află în centrul acestei opere.

Occidentaliștii considerau *Hovanșcina* o operă progresistă, o celebrare a tranziției de la vechea Moscovă la spiritul

european al Sankt-Petersburgului. Stasov, de exemplu, a încercat să-l convingă pe Musorgski să le dedice rascolnicilor o parte mai mare din actul al III-lea, fiindcă aceasta avea să le consolideze asocierea cu „acea parte a Rusiei străvechi” care era „meschină, sărmană, nătângă, superstițioasă, rea și răuvoitoare”[80]. Această interpretare a fost fixată ulterior de Rimski-Korsakov, care, în calitate de editor al partiturii neterminate după moartea lui Musorgski în 1881, a mutat preludiul („Zori deasupra râului Moscova”) la sfârșit, astfel încât ceea ce în versiunea originală fusese o descriere lirică a vechii Moscove a devenit acum semnul răsăritului lui Petru. Înainte fusese doar noapte.

Acest mesaj simplu a fost întărit de un act de vandalism din partea lui Rimski. Spre sfârșitul ultimului cor al operei, o melodie melismatică a rascolnicilor pe care un prieten o cântase, iar Musorgski o transcrisese, Rimski a adăugat un marș asurzitor al Regimentului Preobrajenski – exact regimentul pe care Petru îl crease drept garda sa personală pentru a-i înlocui pe muschetarii streliți (era și regimentul lui Musorgski). Fără modificările programatice ale lui Rimski, rascolnicii ar fi avut doar pentru ei cel de-al cincilea și ultimul act al operei. Subiectul celui de-al cincilea act este inspirat de sinuciderile în masă ale rascolnicilor ca reacție la reprimarea revoltei streliților în 1698: se spune că aproximativ 20.000 de rascolnici s-au adunat în biserici și capele din diverse regiuni izolate ale nordului rusesc și și-au dat foc. La finalul versiunii originale a operei lui Musorgski, rascolnicii se îndreptau în marș spre moarte, cântând imnuri religioase și rugăciuni. Opera se încheia așadar cu un sentiment de înfrângere în fața dispariției vechii lumi religioase a Țaratului Moscovei. Din

câte ne putem da seama, fusese dorința lui Musorgski să încheie *Hovanșcina* în această notă melancolică, pianissimo și cu aceeași atmosferă pesimistă ca în *Boris Godunov.* Nu simțise niciodată nevoia de a „rezolva” opera cu o intrigă progresivă, precum cea pe care i-a impus-o Rimski-Korsakov. Impasul și nemișcarea erau temele generale ale lui Musorgski. Avea păreri contradictorii despre evoluția Rusiei după prăbușirea Țaratului Moscovei. Simpatiza cu idealismul rascolnicilor. Considera că doar rugăciunea putea învinge tristețea și deznădejdea vieții din Rusia. Și era pe deplin convins că rascolnicii erau ultimii „ruși autentici”, al căror stil de viață încă nu fusese perturbat de modele europene. Aceste idei erau împărtășite de mulți în anii 1860, nu doar de slavofili, care idealizau patriarhatul vechiului Țarat al Moscovei, ci și de istorici narodnici precum Kostomarov și Șceapov, care au scris istorii sociale ale schismaticilor, și de etnografii care i-au studiat pe rascolnicii din Moscova. Aceste puncte de vedere erau împărtășite de scriitori precum Dostoievski – la vremea aceea membru al mișcării „întoarcerea la glie” (*pocivennicestvo*), un fel de sinteză între occidentaliști și slavofili extrem de influentă în rândul scriitorilor și criticilor la începutul anilor 1860. Personajul Raskolnikov din *Crimă și pedeapsă* are un nume care înseamnă „schismatic”.

Și pictorul Vasili Surikov s-a concentrat asupra istoriei rascolnicilor pentru a explora ciocnirile dintre obiceiurile străvechi ale poporului și statul aflat în curs de modernizare. Cele două mari lucrări istorice ale sale, *Dimineața execuției streliților* (1881) și *Boieroaica Morozova* (1884) (ilustrația 7 din primul fascicul), sunt corespondentele vizuale ale

Hovanșcinei. Surikov era mai apropiat de slavofili decât Musorgski, al cărui mentor, Stasov, în ciuda naționalismului său, era un occidentalist convins. Surikov idealiza Moscova, considerând-o un „tărâm legendar al stilului de viață rus autentic”[81]. Se născuse în 1848 într-o familie de cazaci din orășelul siberian Krasnoiarsk. După ce a absolvit Academia de Arte din Sankt-Petersburg, s-a stabilit la Moscova, care îl făcea „să se simtă ca acasă” și l-a inspirat să picteze lucrări cu teme istorice. „Când am pășit pentru prima oară în Piața Roșie, mi-a trezit amintiri legate de casă, iar din asta a luat naștere imaginea streliților, până la compoziție și paleta de culoare.”[82] Surikov a lucrat vreme de câțiva ani la schițele etnografice ale rascolnicilor din zonele Rogojskoe și Preobrajenskoe ale orașului, unde o bună parte dintre micii negustori ai Moscovei și circa o treime din populația ei totală erau înghesuiți în casele de pe străzile înguste și șerpuite. Ideea lui era că istoria era întipărită pe chipurile acestor oameni. Rascolnicii îl simpatizau, își amintea Surikov, „fiindcă eram fiu de cazac și pentru că nu fumam”. Au trecut cu vederea superstiția lor tradițională că era un păcat să pictezi o persoană, îngăduindu-i lui Surikov să le facă portretele. Toate chipurile din *Boieroaica Morozova* aparțineau unor moscoviți adevărați. Morozova însăși avea chipul unei femei venite din Siberia. Iată de ce Tolstoi, care s-a numărat printre primii care au văzut tabloul, l-a lăudat atât de mult pentru figurile din mulțime: „Artistul le-a surprins splendid! Parcă ar fi vii! Aproape că poți auzi ce-și șoptesc”[83].

Când au fost expuse în anii 1880, cele două lucrări ale lui Surikov au fost bine primite de intelectualitatea democratică, care vedea în revolta streliților și în apărarea încăpățânată a

rascolnicilor o formă de protest social împotriva Bisericii și a statului. Anii 1880 au constituit o perioadă de noi represiuni politice după asasinarea lui Alexandru al II-lea de către teroriști revoluționari în martie 1881. Noul țar, Alexandru al III-lea, era un reacționar politic care s-a descotorosit curând de miniștrii liberali ai tatălui său și a adoptat o serie de decrete prin care le anula reformele: au fost impuse noi măsuri de control asupra conducerii locale; a fost înăsprită cenzura; a fost reafirmată puterea personală a țarului prin intermediul agenților săi direcți din provincii; și a început să prindă contur un stat polițienesc modern. În acest context, democrații aveau motive să privească figurile istorice din tablourile lui Surikov drept un simbol al opoziției lor față de statul țarist. Îndeosebi Morozova era văzută ca un martir al poporului. Așa o portretizase artistul pe vestita văduvă, o descendentă a înstăritei familii de boieri din Moscova și o mare apărătoare a Vechii Credințe în perioada reformelor patriarhului Nikon de la jumătatea secolului al XVII-lea. În uriașa lucrare a lui Surikov (are câțiva metri înălțime) e înfățișată pe o sanie, fiind dusă la închisoare, unde avea să fie torturată până ce avea să moară, cu mâna ridicată și făcând cu două degete semnul crucii la rascolnici, un gest de sfidare a statului. Morozova e reprezentată ca o femeie demnă și cu tărie de caracter, gata să moară pentru o idee. Emoția de pe chipul ei era inspirată direct din viața contemporană. În 1881, artistul fusese prezent la execuția publică a unei revoluționare – o altă femeie dispusă să moară pentru ideile ei – și fusese șocat de „privirea sălbatică” de pe chipul ei în timp ce era dusă la spânzurătoare[84]. Istoria era vie pe străzile Moscovei.

6

Moscova a devenit un mare centru comercial în secolul al XIX-lea. În decurs de șaizeci de ani, cuibul pașnic de nobili pe care îl găsise Napoleon a fost transformat într-o metropolă agitată cu magazine și birouri, teatre și muzee, cu suburbii industriale extinse care atrăgeau în fiecare an hoarde de imigranți. În 1900, cu un milion de locuitori, Moscova era, alături de New York, unul dintre orașele cu cea mai rapidă dezvoltare din lume. Trei sferturi din populația sa se născuse în alte părți[85].

Căile ferate reprezentau cheia dezvoltării Moscovei. Toate liniile mari se îndreptau spre oraș, centrul geografic între est și vest, sudul agricol și noile regiuni industriale din nord. Finanțate mai ales de companii occidentale, căile ferate au deschis noi piețe pentru comerțul Moscovei și i-au conectat industriile cu sursele de forță de muncă și materii prime din provincie. Zi de zi, mii de navetiști veneau la Moscova cu trenul. Pensiunile ieftine din zonele aflate în jurul celor nouă gări principale din oraș erau întotdeauna ticsite de muncitori temporari de la țară. Prin urmare, Moscova a devenit metropola Rusiei capitaliste – poziție pe care o deține și astăzi. Orașe de provincie precum Tver, Kaluga și Riazan, aduse pe orbita Moscovei de transportul feroviar, au intrat în declin, deoarece producătorii din Moscova își trimiteau bunurile cu trenul direct spre piețele rurale locale, iar oamenii veneau să cumpere la Moscova – unde, chiar și luând în considerare prețul unui bilet de tren la clasa a treia, tot luau produsele mai ieftin decât din orășelele din apropiere. Ascensiunea Moscovei a însemnat prăbușirea propriilor sateliți provinciali,

adică ruina fermierilor din rândul nobilimii, precum moșierița Ranevskaia din *Livada de vișini* a lui Cehov, care depindeau de aceste orășele, întrucât le cumpărau cerealele. Nu erau pregătiți pentru piața internațională pe care au deschis-o căile ferate. Piesa lui Cehov începe și se sfârșește cu o călătorie cu trenul. Calea ferată era un simbol al modernității: aducea o viață nouă și o distrugea pe cea veche[*7].

Transformarea Moscovei într-un colos economic a fost asociată cu trecerea ei de la un oraș dominat de nobili la un oraș dominat de negustori. Același lucru era valabil și pentru renașterea sa culturală din secolul al XIX-lea – renaștere prin care Moscova a devenit unul dintre cele mai palpitante orașe din lume: pe măsură ce averea lor a crescut, principalii negustori din Moscova au pus stăpânire pe oraș și i-au patronat artele.

La începutul secolului al XIX-lea, comerțul Moscovei era concentrat pe străzile înguste și șerpuite din cartierul Zamoskvorecie, vizavi de Kremlin, pe malul sudic adormit al râului Moscova. Era o lume aparte față de restul Moscovei, puțin atinsă de stilul modern sau european, cu obiceiurile sale patriarhale, cu viața sa religioasă strictă și Vechea Credință și cu casele izolate ale negustorilor construite cu spatele la stradă. Belinski spunea că aceste case erau niște „fortărețe pregătite pentru un asediu, cu obloane la ferestre și porțile bine ferecate. Orice bătaie la poartă stârnește lătratul unui câine”[86]. Înfățișarea negustorilor, cu bărbile și caftanele lor lungi, amintea de țărănime, din rândul căreia și proveneau de fapt mulți dintre ei. Marile dinastii moscovite din domeniul textilelor – familiile Riabușinski și Tretiakov, Gușkov, Alekseev

și Vișniakov – aveau toate strămoși șerbi. Din acest motiv, slavofilii îi idealizau pe negustori, considerându-i păstrătorii unui mod de viață eminamente rus. Slavofilii și negustorii s-au aliat împotriva comerțului liber, temându-se că bunurile occidentale aveau să acapareze piețele interne. Scandalizați de dominația străină a căilor ferate, s-au asociat pentru a finanța prima linie ferată „rusească”, de la Moscova la Serghiev Posad, în 1863. În mod simbolic, destinația ei era o mănăstire, altarul sfânt al Bisericii Ruse și centrul spiritual al vechiului Țarat al Moscovei.

Imaginea publică a fost fixată în piesele lui Aleksandr Ostrovski, el însuși din Zamoskvorecie – tatăl său lucrase în magistratura locală, având de-a face mai ales cu negustorii. După ce a studiat dreptul la Universitatea din Moscova, Ostrovski a lucrat ca secretar la tribunalele civile, așa că avea experiența directă a înșelătoriilor și conflictelor prezente în piesele sale de teatru cu negustori. Prima lui piesă, *Rămâne în familie* (1849), având la bază un caz de la tribunalele din Moscova, spune povestea deprimantă a unui negustor pe nume Bolșov. Ca să scape de datorii, acesta pretinde că e falit și le transferă toate bunurile fiicei și ginerelui său, care fug apoi cu banii, lăsându-l pe Bolșov să ajungă la închisoarea datornicilor. Piesa a fost interzisă de țar, care considera că acest portret al negustorimii – chiar dacă era inspirat dintr-o poveste din viața reală – ar fi putut afecta relațiile ei cu Coroana. Ostrovski a fost pus sub supravegherea poliției. Dat afară și de la tribunalele civile, a fost nevoit să-și câștige existența ca dramaturg și a produs în scurt timp o serie de piese de succes care tratau moravurile stranii și (la vremea aceea) exotice ale lumii de afaceri moscovite. Puterea banilor

de a corupe, îngrozitoarele căsătorii aranjate, tirania și violența domestică, evadarea reprezentată de adulter – acestea sunt temele pieselor lui Ostrovski. Cea mai renumită este probabil *Furtuna* (1860), pe care compozitorul ceh Leoš Janáček avea să o folosească pentru opera sa *Káťa Kabanová* (1921).

Stereotipul negustorului rus – lacom și necinstit, filistin și cu o gândire conservatoare îngustă, întruchiparea a tot ceea ce era anost și deprimant în orășelele de provincie – a devenit un loc comun literar. În romanele lui Turgheniev și Tolstoi, comercianții care îi trăgeau pe sfoară pe moșieri și le furau pământurile simbolizau amenințarea noii culturi comerciale pentru valorile străvechi ale aristocrației. De pildă, scena din *Anna Karenina* în care Stiva Oblonski, nobilul iremediabil de risipitor, dar înduioșător, acceptă să-și vândă pădurile unui negustor local la un preț mult prea mic. Când Levin îi spune lui Oblonski care e valoarea lor reală, onoarea de nobil a lui Oblonski îl obligă să meargă până la capăt cu tranzacția, deși știe că negustorul a profitat de ignoranța lui. Pretutindeni în Europa, în mod obișnuit, elitele culturale din secolul al XIX-lea priveau cu dispreț negustorimea și comerțul, iar asemenea atitudini erau la fel de pronunțate în rândul intelectualității. Dar nu aveau nicăieri un efect atât de puternic ca în Rusia, unde otrăveau relațiile dintre păturile de mijloc și elitele culturale, anulând practic posibilitatea ca Rusia să urmeze calea capitalist-burgheză – până când a fost prea târziu. Chiar și în anii 1890 negustorii erau excluși din cercurile sociale ale aristocrației moscovite. Guvernatorul orașului, marele duce Serghei, nu îi primea pe negustori la balul său, chiar dacă aceștia asigurau cea mai mare parte din taxele orașului, iar

unii îi împrumutau personal bani. Drept urmare, mulți negustori nu aveau deloc încredere în aristocrație. Magnatul textilelor și patronul artelor Pavel Tretiakov, negustor moscovit de modă veche și rascolnic, i-a interzis fiicei sale să se căsătorească cu pianistul Aleksandr Ziloti, deoarece acesta era nobil și, așadar, nu urmărea decât moștenirea ei. A reacționat în mod similar la căsătoria nepoatei sale cu A.I. Ceaikovski (fratele compozitorului), alt nobil, și, mai mult decât atât, un nobil din Sankt-Petersburg.

Însă ne-am putea forma și o părere bună despre negustorii din Moscova din piesele lui Ostrovski. Într-adevăr, din acest motiv, negustori precum cei din familia Botkin, importatori de ceai din Moscova, i-au patronat arta. Un alt grup atras de piesele lui Ostrovski pentru mesajul lor pozitiv despre negustorime erau așa-numiții critici *pocivenniki* (ai „întoarcerii la glie”), al căror debușeu era revista *Moskvitianin* (*Moscovitul*). Influentul critic Apollon Grigoriev a fost un membru de seamă al mișcării „întoarcerea la glie”, alături de scriitorul Feodor Dostoievski și de fratele lui, Mihail. Piesele lui Ostrovski, spuneau ei, dăduseră glas unei „noi viziuni” asupra naționalității ruse. Ca grup social situat undeva între țărănime și clasele educate, negustorii, credeau ei, erau singurii capabili să conducă națiunea astfel încât să-i reconcilieze elementele moscovite și petersburgheze. Negustorii lui Ostrovski nu erau nici slavofili, nici occidentaliști, susținea Mihail Dostoievski într-o recenzie la *Furtuna.* Prosperaseră în cultura europeană a noii Rusii, însă reușiseră să păstreze cultura celei vechi; iar astfel, afirma Dostoievski, negustorii arătau calea prin care Rusia putea progresa fără diviziuni sociale[87]. Această interpretare reflecta

idealurile „întoarcerii la glie” de integrare națională care au urmat după emanciparea șerbilor. Decretul trezea mari speranțe de renaștere spirituală în care națiunea rusă, nobilul și țăranul, avea să fie reconciliată și reunificată în jurul idealurilor culturale ale intelectualității. Clasele diferite din care proveneau criticii „întoarcerii la glie”, dintre care majoritatea erau *raznocinți* (din mica nobilime, cu legături strânse cu lumea comerțului), i-au făcut probabil să-i idealizeze pe negustori și să-i considere pionierii unei noi societăți lipsite de clase. Cu toate acestea, negustorii se dezvoltau într-un mod interesant – ieșeau din vechiul ghetou cultural al Zamoskvorecie –, iar acest lucru s-a reflectat în piesele de mai târziu ale lui Ostrovski. În *Ultimul sacrificiu* (1878), temele obișnuite, banii și tirania domestică, sunt aproape eclipsate de apariția unei noi generații de fii și fiice de negustori cu obiceiuri europene. Când o actriță a refuzat să joace rolul soției unui negustor în prima reprezentație a *Ultimului sacrificiu*, susținând că nu voia să fie văzută cu o broboadă țărănească, Ostrovski a asigurat-o că soția negustorului se îmbrăca acum mai elegant decât doamnele aristocrate[88].

Într-adevăr, la momentul acela exista un grup de familii de negustori incredibil de bogate, multe dintre ele mai avute decât aristocrația, care își extinseseră domeniul de afaceri, formând mari conglomerate. Familia Riabușinski, de exemplu, a adăugat fabricilor sale de textile din Moscova și activități în alte domenii – sticlă și hârtie, servicii editoriale și bancare și mai târziu automobile; iar familia Mamontov avea un imperiu imens de căi ferate și turnătorii. Pe măsură ce încrederea le-a sporit, aceste familii au lăsat în urmă lumea

culturală mărginită din Zamoskvorecie. Fiii lor au adoptat modele europene, au urmat diverse profesii și au intrat în politică, au patronat artele și au concurat în general cu aristocrația pentru proeminența în societate. Își cumpărau reședințe magnifice, își îmbrăcau soțiile după ultima modă de la Paris, dădeau petreceri opulente și luau masa la elitistul Club Englez. Unii dintre acești tineri baroni industriali erau chiar îndeajuns de bogați încât să trateze de sus aristocrația. Savva Morozov, magnatul uzinelor din Moscova și principalul finanțator al Teatrului de Artă din Moscova, a primit odată o cerere din partea guvernatorului Moscovei de a face un tur al casei Morozov. Morozov a acceptat și l-a invitat să vină a doua zi. Dar când marele duce a apărut cu alaiul său, a fost întâmpinat de majordom, care l-a informat că Morozov era plecat[89].

În ciuda vechii neîncrederi dintre clase, mulți dintre acești magnați simțeau o dorință puternică de a fi acceptați de către liderii societății. Nu voiau să se alăture aristocrației, dar își doreau să facă parte din elita culturală și știau că acceptarea lor depindea de serviciul lor public și de faptele caritabile – mai ales de sprijinul acordat artelor. Această condiție era deosebit de importantă în Rusia, unde influența culturală a intelectualității era mult mai puternică decât în Occident. În vreme ce în America și în multe colțuri ale Europei banii erau de ajuns ca să fii acceptat în societate, chiar dacă predominau vechile atitudini de snobism, Rusia nu a împărtășit niciodată cultul burghez al banului, iar elitele sale culturale erau definite de o etică a serviciului public care le impunea celor bogați obligația de a-și folosi averea în beneficiul poporului. Clanurile de nobili, precum Șeremetevii, donau sume uriașe în

scopuri caritabile. În cazul lui Dmitri Șeremetev, aceste sume reprezentau un sfert din venitul său și au devenit unul dintre principalele motive ale acumulării de datorii la jumătatea secolului al XIX-lea. Dar marii negustori ai Moscovei își luau îndatoririle caritabile cât se poate de în serios. Cei mai mulți dintre ei erau adepți ai Vechii Credințe, al cărei cod moral strict (la fel ca acela al quakerilor) îmbina principiile economisirii, cumpătării și inițiativei private cu un angajament față de binele public. Cele mai mari familii de negustori alocau părți considerabile din averea lor privată proiectelor filantropice și patronajului artistic. Savva Mamontov, baronul feroviar moscovit, a devenit impresar de operă și un principal patron al „Lumii artei”, din care s-a născut compania Ballets Russes. Fusese crescut de tatăl său să creadă că „trândăvia e un viciu” și că „munca nu e o virtute”, ci „o responsabilitate simplă și permanentă, îndeplinirea îndatoririi omului în viață”[90]. Lui Konstantin Stanislavski, cofondatorul Teatrului de Artă din Moscova, i-a fost insuflată o atitudine asemănătoare de către tatăl său, un negustor moscovit de școală veche. Între anii 1898 și 1917, când era actor și regizor la Teatrul de Artă din Moscova, a continuat să lucreze la fabricile tatălui său. În ciuda imensei sale averi, Stanislavski nu putea contribui cu mult la fondurile teatrului, deoarece tatăl său îi îngăduise doar un venit modest, care nu-i permitea să „se lase pradă capriciilor”[91].

Aceste principii nu erau nicăieri mai evidente decât în viața și în activitatea lui Pavel Tretiakov, cel mai mare patron privat al artelor plastice din Rusia. Baronul textilelor, care reușise prin forțe proprii, provenea dintr-o familie de negustori rascolnici din Zamoskvorecie. Cu barba lui lungă,

mantaua rusească până-n pământ și cizmele cu vârf drept, dădea impresia unui patriarh de școală veche. Dar, deși a respectat de-a lungul vieții sale codul moral și obiceiurile Vechii Credințe, evadase la o vârstă fragedă din lumea sa culturală mărginită. Întrucât tatăl său se opunea educației, învățase singur din cărți și intrând în cercurile studențești și artistice ale Moscovei. Când a început să colecționeze opere de artă, la jumătatea anilor 1850, Tretiakov a cumpărat mai ales lucrări occidentale, dar în scurt timp și-a dat seama că nu avea priceperea necesară pentru a le stabili proveniența, așa că, pentru a evita riscul de a fi tras pe sfoară, din acel moment a cumpărat numai lucrări rusești. În următorii treizeci de ani, Tretiakov a cheltuit peste un milion de ruble pe opere de artă rusești. Când și-a donat colecția orașului, sub forma Muzeului Tretiakov, în 1892, includea un număr uluitor de 1.276 de picturi rusești de șevalet – mult mai multe decât tablourile spaniole de la Prado (circa 500) sau cele britanice de la Galeria Națională (335). Această nouă sursă însemnată de fonduri private a constituit un sprijin vital pentru pictorii „ambulanți” – pictori tineri, precum Ilia Repin și Ivan Kramskoi, care absolviseră Academia de Arte la începutul anilor 1860 și, asemenea *kucikiștilor* sub influența lui Stasov, începuseră să picteze într-un „stil rusesc”. Fără patronajul lui Tretiakov, „ambulanții” nu ar fi supraviețuit acestor primi ani grei de independență, când piața artistică privată însemna încă mai mult curtea și aristocrația. Scenele lor provinciale realiste și peisajele au fost pe gustul etnocentric al negustorului. „Cât despre mine”, îl informa Tretiakov pe pictorul peisagist Apollinari Goravski, „nu vreau nici scene cu natură luxuriantă, compoziție elaborată, lumină dramatică și nici un

fel de minune. Oferă-mi doar un iaz tulbure și zugrăvește-l realist”[92]. Această dorință a fost întru totul satisfăcută de Savrasov în lucrarea lui *S-au întors graurii* (1871), o imagine poetică a Rusiei rurale în timpul dezghețului de la începutul primăverii, care a devenit peisajul preferat al lui Tretiakov și un fel de reper al Școlii Ruse. Realismul său simplu avea să devină o marcă a școlii de peisagistică de la Moscova, spre deosebire de scenele *veduta* aranjate cu grijă, cu stilul lor european, stipulate de Academia din Sankt-Petersburg.

Tretiakov în afaceri, „ambulanții” în artă – fiecare încerca să se elibereze de sub controlul birocratic al Sankt-Petersburgului; fiecare privea către Moscova și către provincii pentru o identitate și o piață independente. Numele de „ambulanți” (în rusă, *peredvijniki*) era dat de expozițiile itinerante organizate de colectivul lor în anii 1870[*8]. Încurajați de idealurile civice și narodniciste ale anilor 1860, au făcut turul provinciilor cu expozițiile lor, susținute financiar, de regulă, din propriul buzunar, pentru a trezi conștiința publică referitor la artă. Uneori au predat la școli de țară ori și-au înființat propriile muzee și școli de artă, de obicei cu sprijinul nobililor liberali din conducerea locală (*zemstvele*) și al narodnicilor. Impactul expedițiilor lor a fost enorm. „Când veneau expozițiile”, își amintea un locuitor din provincie, „orășelele adormite erau distrase pentru scurt timp de la partidele lor de cărți, de la bârfă și de la plictis și respirau aerul proaspăt al artei libere. Se iscau dezbateri și dispute pe subiecte la care târgoveții nu se gândiseră niciodată până atunci”[93]. Prin intermediul acestei misiuni, „ambulanții” au creat o nouă piață pentru arta lor. Negustorii locali au finanțat galerii publice care au cumpărat pânze de la „ambulanți” și de

la numeroșii lor imitatori din orașele de provincie. Astfel, „stilul național” al Moscovei a devenit și limbajul provinciilor.

7

Un alt patron negustor care a contribuit la definirea stilului moscovit la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX a fost magnatul feroviar Savva Mamontov. De origine siberiană, Mamontov se mutase de mic la Moscova, unde tatăl lui era implicat ca principal investitor în construirea căii ferate spre Serghiev Posad. S-a îndrăgostit de oraș. Energia și zbuciumul lui erau complementul perfect pentru creativitatea și stilul său întreprinzător. Benois (vocea Sankt-Petersburgului rafinat) îl descria pe Mamontov ca fiind „afectat și vulgar și periculos”[94]. Ar fi putut să descrie la fel de bine Moscova.

Mamontov nu era doar un patron al artelor, ci și o figură artistică. A studiat canto la Milano, a jucat în *Furtuna*, regizată chiar de Ostrovski, și a scris și a regizat el însuși mai multe piese de teatru. A fost puternic influențat în tinerețe de ideile narodniciste care circulau la Moscova. Arta avea rolul să educe masele. Ca un monument închinat acestui ideal, i-a cerut artistului Korovin să-i decoreze gara din Moscova (astăzi Iaroslav) cu picturi murale care să înfățișeze scene rurale din provinciile nordice spre care se îndreptau trenurile lui. „Ochii oamenilor trebuie să fie obișnuiți să vadă frumusețea pretutindeni, pe străzi și în gări”, declara Mamontov[95]. Și soția lui, Elizaveta, a fost influențată de ideile narodniciste. În 1870,

cuplul a cumpărat moșia Abramțevo, situată în mijlocul pădurilor de mesteacăn de lângă Serghiev Posad, la șaizeci de kilometri nord-est de Moscova, unde au creat o colonie pentru artiști, cu ateliere, pentru a reînsufleți meșteșugurile țărănești locale și a produce artefacte pe care să le vândă la un magazin special din Moscova. Ironia era că aceste meșteșuguri dispăreau tocmai ca urmare a răspândirii produselor fabricilor cu ajutorul căilor ferate. Asta îi făcuse pe Mamontovi să ajungă atât de bogați.

Abramțevo se afla în inima Țaratului istoric al Moscovei. Înainte le aparținuse Aksakovilor, principalul clan al slavofililor, iar în calitate de colonie a artiștilor a încercat să restabilească stilul rusesc „autentic” (adică bazat pe folclor) pe care îl prețuiseră slavofilii. Artiștii au venit aici în număr mare să învețe de la bătrâni meșteșuguri țărănești și să le asimileze stilul în propriile lucrări. Korovin și cei doi Vasnețovi, Polenova, Vrubel, Serov și Repin – cu toții au fost activi aici. Hartmann a petrecut aici un an înainte să moară, construind pentru sat un atelier și o clinică în stil neorus. Pe lângă misiunea sa față de țărănime, ca toate lucrurile în care era implicat fondatorul său negustor, Abramțevo era o inițiativă comercială. Atelierele sale răspundeau nevoii de lucrări în stil neorus de pe piața dinamică reprezentată de burghezia Moscovei, aflată într-o creștere rapidă. Același lucru era valabil și pentru alte centre, precum atelierul de broderie Solomenko, colonia Talașkino și studiourile *zemstvo* din Moscova, care îmbinau în mod asemănător păstrarea tradițiilor cu comerțul. Păturile de mijloc de la Moscova își umpleau casele cu veselă și mobilă în stil popular, cu broderie și *objets d’art* produse de aceste ateliere. Apogeul pieței erau

amenajările interioare spectaculoase. Elena Polenova (la Solomenko) a conceput o sufragerie cu sculpturi elaborate din lemn cu motive populare pentru moșia baronesei textilelor din Moscova Maria Iakuncikova (unde Cehov a petrecut vara anului 1903 scriind *Livada de vișini*). Serghei Maliutin (de la studiourile *zemstvo* din Moscova) a amenajat o sufragerie asemănătoare pentru negustoreasa Perțova. Mai exista și stilul popular, puțin mai simplu, dar la fel de arhaic, favorizat de intelectualitatea narodnicistă. Artistul Vladimir Konașevici își amintea că învățase să citească de pe un abecedar special, creat de tatăl său în anii 1870. „Cartea era înțesată de osii de căruță, coase, grape, căpițe, șoproane și arii de treierat.”

> În biroul tatălui meu, în fața mesei de scris era un fotoliu al cărui spătar era arcul de lemn dintre hulube și ale cărui brațe erau două securi. Șezutul era un cnut și o pereche de opinci de scoarță sculptate în stejar. Nota de final era o micuță colibă țărănească ce se afla pe masă. Era făcută din lemn de nuc și era plină cu țigări[96].

Lui Cehov îi plăcea să ridiculizeze această modă „populară”. În povestirea sa „Zvăpăiata” (1891) Olga este soția unui medic din Moscova. „În sufragerie tapetase pereții cu litografii, atârnase opinci din coajă de tei și seceri, pusese într-un colț o coasă și o greblă și obținuse o sufragerie în stil rusesc.”[97] Cu toate acestea, Cehov însuși era un cumpărător de obiecte meșteșugărești. La casa lui din Ialta (acum muzeu) există două dulapuri din Abramțevo și un fotoliu precum cel descris de Konașevici[*9].

Pornind de la aceste meșteșuguri, artiști din Moscova au dezvoltat ceea ce ei numeau „*style moderne*”, în care motivele

populare rusești erau combinate cu stilul european art nouveau. Acesta poate fi văzut în renașterea extraordinară a arhitecturii Moscovei la începutul secolului XX și, poate mai presus de orice, în splendidul palat al lui Fiodor Șehtel pentru Stepan Riabușinski, care a reușit să îmbine un stil simplu, chiar auster, cu luxul modern care era de așteptat la un industriaș bogat. Ascunsă discret de acel *style moderne* extravagant al camerelor de locuit, palatul avea și o capelă rascolnică proiectată în stil moscovit vechi, care evidenția de minune dubla identitate a acestei caste de negustori – pe de o parte, priveau înapoi spre secolul al XVII-lea, iar pe de altă parte, înaintau spre secolul XX. Acesta era cu adevărat paradoxul Moscovei – un oraș progresist a cărui imagine mitică de sine se afla în trecutul îndepărtat.

Moda vechii Moscove era cultivată și de argintarii și bijutierii care răspundeau nevoilor prosperei clase a negustorilor din oraș. Artizani precum Ivan Hlebnikov și Pavel Ovcinnikov (fost șerb al prințului Serghei Volkonski) produceau samovare și tacâmuri din argint, vase de forma vechilor bărci ale vikingilor (*kovși*), recipiente de băut, ornamente pentru icoane în străvechiul stil rusesc. Acestor firme li s-a alăturat Carl Fabergé, care a deschis la Moscova ateliere separate pentru a produce bunuri pentru clasa negustorilor, aflată în plină ascensiune. La Sankt-Petersburg, atelierele Fabergé creau bijuterii în stil clasic și rococo. Însă numai țarii și marii duci își puteau permite să cumpere asemenea podoabe. În schimb, atelierele din Moscova produceau mai ales obiecte din argint accesibile pentru clasele de mijloc. În toate aceste ateliere lucrau artiști de un talent extraordinar, majoritatea necunoscuți sau neglijați până în ziua de astăzi.

Unul dintre ei era Serghei Vașkov, un argintar care crea obiecte de cult în atelierele din Moscova ale familiei Olovianișnikov – și mai târziu la comandă pentru Fabergé. Vașkov se inspira din stilul simplu al artei religioase din Rusia medievală, pe care îl combina cu propria versiune unică a acelui *style moderne*, creând obiecte de cult de o rară frumusețe și (într-un fel care era important pentru renașterea moscovită) îmbinând arta bisericească cu curentul cultural dominant.

Nicolae al II-lea a fost un important susținător al lui Vașkov și al atelierelor de la Moscova ale lui Fabergé[98]. Vașkov a conceput obiectele din argint pentru imitația bisericii medievale din satul Fedorov de la Țarskoe Selo, un fel de parc tematic moscovit construit pentru tricentenarul Romanovilor din 1913. Acesta era apogeul cultului Țaratului Moscovei. A fost organizat de ultimul țar într-un efort disperat de a învesti monarhia cu o legitimitate istorică mitică într-un moment în care dreptul ei de a guverna era contestat de instituțiile democrației. Romanovii se retrăgeau în trecut, sperând că acesta avea să-i salveze de viitor. Cu precădere Nicolae idealiza țaratul lui Aleksei din secolul al XVII-lea, văzând în el o epocă de aur a conducerii paternaliste, când țarul guvernase într-o uniune mistică cu poporul ortodox, fără să fie deranjat de complicațiile unui stat modern. Ura Sankt-Petersburgul, cu birocrația și ideile sale laice, cu intelectualitatea și cultura occidentale, atât de străine „rusului de rând, simplu”, și a încercat să-l aducă mai aproape de Țaratul Moscovei, adăugând cupole sub formă de ceapă și frontoane-cocoșnic la fațadele clasice ale clădirilor sale. Catedrala Mântuitorului de pe Sângele Vărsat aflată pe Canalul Ecaterina a fost terminată

în timpul domniei sale. Cu cupolele sale în formă de ceapă și mozaicurile colorate, cu ornamentele bogate care contrastau atât de bizar cu ansamblul clasic în care se afla, biserica era un exemplu de kitsch moscovit. Cu toate acestea, astăzi este vizitată de foarte mulți turiști care cred că au parte de ceva din Rusia „adevărată” (exotică) care lipsește cu desăvârșire din Sankt-Petersburg.

La fel ca biserica, renașterea moscovită în arte evoca un tărâm de basm. Retragerea în țara de basm rusească a fost un curent general în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, când cenzura sporită din timpul domniei lui Alexandru al III-lea și din primii ani ai lui Nicolae al II-lea a împiedicat școala realistă să folosească arta pentru critici sociale sau politice. Drept urmare, pictori precum Vasnețov, Vrubel și Bilibin au recurs la legendele rusești ca o nouă modalitate de abordare a temei naționale. Viktor Vasnețov a fost primul mare artist care a făcut tranziția de la pictura realistă la scenele istorice fantastice. A absolvit Academia de la Sankt-Petersburg, însă mutarea sa la Moscova a fost cea care, după propriile spuse, a determinat această schimbare. „Când am venit la Moscova, am simțit că ajunsesem acasă”, îi scria el lui Stasov. „Prima oară când am văzut Kremlinul și Sfântul Vasile, mi-au dat lacrimile: atât de puternic a fost sentimentul că sunt o parte din mine.”[99] Vasnețov a zugrăvit figuri monumentale din legendele populare, precum Ilia Muromeț, prezentându-le drept studii asupra caracterului național. La Sankt-Petersburg, nimeni nu îi privea arta cu ochi buni. Stasov o condamna pentru că se îndepărta de principiile realismului. Academia o denunța întrucât respingea mitologia clasică. Vasnețov era bine primit doar la Moscova. Principalii critici din Moscova îi

îndemnaseră de multă vreme pe artiști să se inspire din temele legendare, iar Societatea Iubitorilor de Artă de la Moscova s-a dovedit a fi un debușeu important pentru pânzele lui Vasnețov[100]. Mihail Vrubel l-a urmat pe Vasnețov de la Sankt-Petersburg, mutându-se mai întâi la Moscova și apoi la Abramțevo, unde a pictat la rândul său scene din legende rusești. La fel ca Vasnețov, Vrubel a fost inspirat de atmosfera Moscovei. „M-am întors la Abramțevo”, îi scria el surorii lui în 1891, „și sunt iarăși copleșit. Aud tonul acela național intim pe care tânjesc să-l surprind în opera mea”[101].

Vasnețov și Vrubel au adus acest tărâm de basm în decorurile lor colorate pentru Opera Privată a lui Mamontov, care își avea originile la Abramțevo. Cercul de la Abramțevo avea un puternic spirit colectiv care se manifesta în producțiile de amatori din colonie și la casa familiei Mamontov din Moscova. Stanislavski, care era văr cu Elizaveta Mamontov, își amintea că în timpul acestor producții „casa devenea un uriaș atelier”, cu actori, artiști, tâmplari și muzicieni care se pregăteau în grabă peste tot[102]. În centrul acestei colaborări se afla idealul sintezei artistice. Vasnețov și Vrubel s-au alăturat unor compozitori precum Rimski-Korsakov, într-un efort conștient de a unifica artele pe baza „stilului rus” de inspirație populară. Ideea lui Wagner de operă de artă totală, *Gesamtkunstwerk*, a reprezentat o influență majoră. Rimski a proiectat chiar o versiune rusească a ciclului *Inelului* pe baza legendelor populare epice rusești – cu Ilia Muromeț ca un fel de Siegfried slav[103]. Dar Mamontov ajunsese și el, oarecum independent, la ideea de operă de artă totală. În concepția sa, opera nu putea avea succes doar pe baza calităților sale muzicale; trebuia să le îmbine cu

elementele vizuale și dramatice într-o sinteză organică. Mamontov și-a înființat Opera Privată în 1885, la trei ani după ce monopolul de stat al Teatrului Imperial (deja un anacronism când teatrele private au fost scoase în afara legii în 1803) a fost în cele din urmă ridicat de țar. A devenit imediat centrul atenției în lumea operei din Moscova, eclipsând Teatrul Bolșoi cu producțiile sale inovatoare de opere preponderent rusești. Vasnețov a adus culorile primare vii ale tradiției populare pe scena *Fetei de zăpadă* a lui Rimski, marele succes al primului sezon. Forma bulboasă și masivă a palatului țarului Berendei, cu ornamentele sale bogate și extravagante în stil popular și coloanele fantastice proiectate și pictate aidoma ouălor rusești de Paști, era inspirată de palatul din lemn de la Kolomenskoe, din apropierea Moscovei. Întreaga scenă evoca un tărâm rusesc magic, iar publicul, care nu văzuse niciodată această artă populară pe scenă, era fascinat și vrăjit.

Succesul companiei a atins apogeul după 1896, când marele cântăreț de operă Șaliapin, încă doar un tânăr de 24 de ani, a semnat cu Mamontov. Ascensiunea lui Șaliapin fusese blocată la Teatrul Mariinski din Sankt-Petersburg de cântăreți mai în vârstă precum Fiodor Stravinski (tatăl compozitorului), dar Mamontov a crezut în el și l-a distribuit în rolul lui Ivan cel Groaznic din *Fecioara din Pskov* a lui Rimski, principala producție din sezonul 1896-1897 a Operei Private, în noua sa casă, Teatrul Solodovnikov din Moscova. A făcut senzație. Rimski a fost încântat și, cum *Sadko* tocmai îi fusese refuzat de Mariinski din ordinul ferm al lui Nicolae al II-lea (care voia ceva „puțin mai vesel”[104]), nu a ezitat să i se alăture lui Mamontov. Rimski, tânărul *kucikist* din anii 1860, evoluase și

devenise un stâlp al lumii muzicale ruse și profesor la Conservatorul din Sankt-Petersburg după 1871; acum se convertise și el la școala neonațională de la Moscova. Ultimele șase mari opere ale sale au fost puse în scenă de Opera Privată în stilul ei neorus specific, inclusiv *Sadko* și *Noapte de mai* (dirijor fiind Rahmaninov, în vârstă de 24 de ani) în 1897, *Mireasa țarului* în 1899 și *Nemuritorul Kașcei* în 1902. Acestea erau producții incredibil de importante – punctele lor forte fiind elementele vizuale, cu decoruri și costume colorate și create în stil popular de Korovin, Maliutin și Vrubel, în acord deplin cu muzica acestor fantezii de inspirație folclorică. Ele au influențat semnificativ idealurile sintetice ale mișcării „Lumea artei" și Ballets Russes. Mamontov a avut un succes atât de mare, încât în 1898 a fost de acord să cofinanțeze costurile revistei lui Diaghilev *Lumea artei.* Însă a urmat dezastrul. Mamontov a fost acuzat că sustrăgea fonduri din imperiul său feroviar pentru a sprijini Opera. Au avut loc un scandal și un proces zgomotos în 1900. Mamontov a fost achitat de corupție pe fondul unui val de simpatie publică pentru un bărbat care iubea într-atât arta, încât se lăsase purtat de val. Dar din punct de vedere financiar era la pământ. Compania lui s-a prăbușit, iar Opera Privată a fost închisă. Mamontov a fost declarat falit, iar lucrurile din casa lui de la Moscova au fost vândute la licitație în 1903. Unul dintre articolele scoase la vânzare era macheta din lemn a unei gări creată de un țăran la Abramțevo[105].

8

Inițiativele teatrale private erau oarecum o modă la Moscova după ridicarea monopolului de stat în 1882. Actrița Maria Abramova, de exemplu, și-a înființat propriul teatru, cu ajutorul financiar al unor negustori, unde a avut loc premiera piesei *Demonul pădurii* (1889) a lui Cehov; iar în anii 1900, o altă actriță celebră, Vera Komissarjevskaia, deținea un teatru privat la Sankt-Petersburg. De departe cel mai important dintre aceste demersuri private era Teatrul de Artă din Moscova, înființat de Vladimir Nemirovici-Dancenko și Konstantin Stanislavski în 1898. Aici au fost jucate pentru prima dată ultimele mari piese ale lui Cehov.

Stanislavski s-a născut la Moscova, într-o familie de negustori care „trecuse deja pragul culturii", cum avea să scrie el mai târziu. „Făceau bani ca să-i cheltuiască pentru instituții sociale și artistice." Bunica sa maternă era actrița franceză Marie Varley, care ajunsese o celebritate la Sankt-Petersburg. Dar, deși părinții săi erau îndeajuns de bogați încât să organizeze baluri extravagante, locuiau practic în vechea lume mercantilă a Moscovei. Tatăl lui Stanislavski dormea (cu bunicul său) în același pat[106]. În studenție, Stanislavski a participat la producțiile de amatori ale lui Mamontov. Acestea l-au convins că, deși se făcuseră eforturi imense în ceea ce privește muzica, costumele și decorurile, la partea de actorie se lucrase foarte puțin, iar aceasta rămăsese neprofesionistă, nu numai în operă, ci și în teatru. S-a pregătit ca actor stând zi de zi cu orele în fața unei oglinzi și perfecționându-și gesturile de-a lungul anilor, pentru a le face să pară mai naturale. Celebra sa „metodă" (din care avea să decurgă „interpretarea

metodică”) se reducea la un fel de naturalism. Era actorie fără joc actoricesc – care se potrivea de minune cu dialogul modern (în care pauzele sunt la fel de importante precum cuvintele) și cu realitățile de zi cu zi din piesele lui Cehov[107]. Mai târziu, metoda sa a fost sistematizată printr-o serie de tehnici pentru a-l ajuta pe actor să transmită gândurile și emoțiile unui personaj. Ele presupuneau retrăirea unor momente intense din experiența de viață a actorului, care să-l ajute să producă emoția dorită la cerere. Mihail Bulgakov, care a scris o satiră acidă la adresa Teatrului de Artă din Moscova în romanul său burlesc neterminat *Zăpadă neagră* (1939-), a ridiculizat aceste metode într-o scenă în care regizorul încearcă să facă un actor să simtă ce este pasiunea mergând în jurul scenei pe o bicicletă.

Viziunea lui Stanislavski cu privire la un teatru independent l-a apropiat de dramaturgul și regizorul Vladimir Nemirovici-Dancenko. Ambii erau devotați ideii că teatrul ar trebui să se adreseze maselor, prin intermediul unor piese despre viața contemporană. Teatrul de Artă din Moscova s-a numit inițial Teatrul Artelor Accesibile. În partea din față a sălii se găseau atât locuri ieftine pentru studenți și săraci, cât și locuri scumpe. Până și clădirea, ermitajul dărăpănat de pe strada Karetnîi, avea un aer democratic. Fusese folosită anterior pentru circuri, iar când s-au mutat acolo actorii, peste tot plutea un miros puternic de bere[108]. După o mână rapidă de var, în 1898 au început repetițiile pentru premierele la *Țarul Fiodor* (1868) de Aleksei Tolstoi și *Pescărușul* (1896) lui Cehov.

Nemirovici era un mare admirator al piesei lui Cehov. La Sankt-Petersburg fusese o dezamăgire pentru publicul care

aștepta o comedie. Dar în stilul simplu, realist al producției Teatrului de Artă din Moscova a fost un triumf. „Publicul și-a pierdut orice sentiment că se află la teatru”, scria Nemirovici. „Viața pe care o priveau acum în aceste contacte umane simple pe scenă era «adevărată», nu teatrală.” Oamenii se simțeau „aproape jenați că erau prezenți”, ca și cum ar fi tras cu urechea la o tragedie domestică banală. Nu era „nimic altceva decât iluzii spulberate și sentimente duioase strivite de realitatea cruntă”[109]. Producția a relansat cariera lui Cehov ca dramaturg – iar acum se întorcea acasă la Moscova ca fiul ei literar preferat.

Născut la Taganrog, în sudul Rusiei, în familia unui negustor evlavios de stil vechi, Anton Cehov a venit la Moscova la vârsta de 17 ani, iar doi ani mai târziu, în 1879, s-a înscris la Universitatea de Medicină. S-a îndrăgostit de la bun început de oraș. „Voi fi moscovit pentru totdeauna”, scria el într-o scrisoare din 1881[110]. Ca student sărac, și apoi ca doctor, Cehov era familiarizat cu mahalalele orașului și a fost o viață întreagă un client fidel al bordelurilor sale. Primele lui străduințe literare au fost făcute în calitate de jurnalist („Antoșa Cehonte”) pentru tabloidele umoristice și revistele săptămânale citite de muncitorii și funcționarii Moscovei proaspăt alfabetizați. Scria schițe despre viața trăită pe străzi, satire burlești despre dragoste și căsnicie și povestiri despre doctori și magistrați, actori și funcționari mărunți din cartierele sărace ale Moscovei. Existau numeroși scriitori de acest gen – cel mai de succes fiind Vladimir Ghiliarovski, autorul volumului clasic din anii 1920 *Moscova și moscoviții* (citit și îndrăgit în Rusia și în ziua de astăzi) și un fel de mentor pentru tânărul Cehov. Dar Cehov a fost primul mare

scriitor rus care a apărut din presa ieftină (scriitorii din secolul al XIX-lea precum Dostoievski și Tolstoi scriseseră pentru publicațiile serioase sau „groase” care îmbinau literatura cu critica și comentariul politic). Stilul său concis, pentru care era vestit, era modelat de nevoia de a scrie pentru navetiștii din trenuri.

Cehov cunoștea aceste trenuri. În 1892 a cumpărat Melihovo, o mică moșie încântătoare puțin mai la sud de Moscova. Moscova era adesea fundalul povestirilor sale din această perioadă – de exemplu, în „Trei ani” (1895) și „Doamna cu cățelul” (1899). Dar orașul era acum simțit și prin absența sa. În toate piesele sale importante, Moscova este percepută ca un tărâm ideal îndepărtat, un paradis dincolo de provincii, unde personajele sunt prinse într-un mod de viață stagnant. Cehov le înțelegea claustrofobia – și el tânjea după viața de oraș. „Mi-e dor de Moscova”, îi scria el lui Sobolevski în 1899. „E plictisitor fără moscoviți, și fără ziarele din Moscova, și fără clopotele bisericilor din Moscova pe care le iubesc atât de mult.” Și Olgăi Knipper în 1903: „Nu am vești. Nu scriu nimic. Aștept doar să-mi dai un semn să împachetez și să vin la Moscova. «Moscova! Moscova!» Acesta nu este refrenul celor Trei Surori: ele sunt acum cuvintele Singurului Soț”[111]. În *Trei surori* (1901) Moscova devine simbolul fericirii ce lipsește din viața surorilor. Ele tânjesc să plece la Moscova, unde au copilărit și unde au fost fericite cât timp tatăl lor a fost în viață. Dar rămân blocate într-un orășel de provincie din care nu pot scăpa, iar speranțelor tinerești le iau treptat locul dezamăgirile amare ale vârstei de mijloc. Nu există nici o explicație clară pentru inerția lor – fapt care i-a făcut pe critici să-și piardă răbdarea cu această piesă. „Dă-le surorilor

câte un bilet de tren spre Moscova la sfârșitului actului I și piesa va lua sfârșit", scria odată Mandelștam[112]. Însă așa se ratează toată ideea piesei. Cele trei surori suferă din pricina unui disconfort spiritual, nu a strămutării geografice. Sufocate de sarcinile mărunte din viața lor de zi cu zi, luptă pentru o formă superioară de existență, pe care și-o imaginează la Moscova, deși în adâncul sufletului lor știu că aceasta nu există. Prin urmare, „Moscova" surorilor nu e atât un loc (nu ajung niciodată acolo), cât un tărâm legendar – un oraș de vis care le dă speranță și iluzia că viața lor are un sens. Adevăratei tragedii a celor trei surori îi dă glas Irina, când ajunge să-și dea seama că acest paradis este o iluzie:

> Am așteptat întruna și am nădăjduit că ne vom muta la Moscova, că voi găsi acolo un om adevărat, un om al visurilor mele, al dorințelor mele. Dar iată că totul e în zadar... În zadar...[113]

Așadar Moscova lui Cehov este un simbol al fericirii și al vieții mai bune ce va veni. Din punctul de vedere al lui Cehov, ca rus și ca liberal, ea promitea progres și modernitate – o diferență ca de la cer la pământ față de imaginea inertă pe care o vedea Musorgski cu doar 30 de ani mai devreme. Cehov își punea încrederea în știință și tehnologie. Avea pregătire de medic, iar temperamental era un bărbat înclinat mai curând spre soluțiile practice decât spre religie sau ideologii. Într-un atac voalat la adresa lui Tolstoi în 1894, Cehov scria că „există mai multă dragoste de umanitate în electricitate și abur decât în vegetarianism"[114]. Progresul este o temă constantă în piesele lui Cehov. Nobili precum Astrov din *Unchiul Vanea*

(1896) sau Verșinin din *Trei surori* speculează în permanență cu privire la viitorul Rusiei. Ei speră că într-o bună zi viața va deveni mai bună și discută despre nevoia de a munci pentru a atinge acest scop. Cehov împărtășea speranțele acestor visători, deși era tăios în privința intelectualilor care nu făceau decât să vorbească despre nevoia de a munci. Trofimov, eternul student din *Livada de vișini*, spune mereu „trebuie să muncim", deși nu a făcut niciodată nimic cu mâna lui. Cehov considera că pălăvrăgeala bine intenționată era cel mai mare blestem al Rusiei. A muncit ca un apucat toată viața lui. *Credea* în muncă și vedea în ea scopul existenței și o formă de izbăvire: se afla în centrul propriei credințe religioase. „Dacă muncești pentru clipa de față", scria el în carnetul său, „munca ta nu va valora nimic. Trebuie să muncești doar cu gândul la viitor"[115]. Poate că Sonia, în ultimele momente emoționante din *Unchiul Vanea*, a dat cel mai bine glas crezului său. Munca și suferința, spune ea, nu au sfârșit și doar în lumea ideală există o viață mai bună.

> Ce să-i faci, trebuie să trăiești! Vom trăi, unchiule Vanea. Vom trăi un șir lung, lung de zile, de seri nesfârșite; vom îndura cu răbdare încercările pe care ni le va trimite soarta; ne vom trudi pentru alții, și-acum, și la bătrânețe, fără să cunoaștem odihna, și, când ne va sosi ceasul, vom muri supuși, și-acolo, dincolo de mormânt, vom spune că am suferit, că am plâns, că am fost amărâți și Dumnezeu o să se îndure de noi amândoi și noi, unchiule drag, vom vedea o viață luminoasă, frumoasă, minunată! Ne vom bucura și vom privi nenorocirile noastre de-acum zâmbind

cu înduioșare și o să ne odihnim. Cred în asta, unchiule, cred cu tărie, cred din tot sufletul… Ne vom odihni![116]

Accentul pus de Cehov pe nevoia de a munci era mai mult decât o soluție voltairiană la căutarea sensului vieții. Era o critică adusă moșierimii, care nu știuse niciodată cu adevărat ce înseamnă să muncești din greu, iar din acest motiv era sortită declinului. Aceasta este tema ultimei piese a lui Cehov, *Livada de vișini*, scrisă în 1904 pentru Teatrul de Artă din Moscova. A fost deseori percepută ca o dramă sentimentală despre trecerea de la o lume veche și fermecătoare a nobilimii la o economie îndrăzneață, modernă, urbană. Într-adevăr, intriga amintește destul de mult de melodramele „cuibului de nobili" care fuseseră la modă de pe vremea lui Turgheniev. Personajele principale, cei din familia Ranevski, sunt constrânse de datorii să-și vândă bunul și moștenirea de preț (livada) unui negustor pe nume Lopahin, care are de gând să taie copacii și să construiască pe terenul respectiv case pentru noile clase de mijloc ale Moscovei. În prima producție, Stanislavski a pus-o în scenă ca pe o tragedie sentimentală: actorii lui au plâns prima oară când au citit scenariul. Nimeni nu era pregătit să atace mistica „vechiului trai tihnit" pe moșie – mistică ce se transformase într-un mit național. Reviste precum *Anii apuși* (*Starîe godî*) și *Oraș și țară* (*Stolița i usadba*) răspundeau nevoilor acestui cult cu imaginile lor de vis și amintirile pline de nostalgie despre vechiul stil de viață al nobilimii. Obiectivul politic al acestor reviste era conservarea moșiilor nu doar ca proprietăți, ca sistem economic sau cămin strămoșesc, ci ca ultime bastioane ale unei civilizații amenințate cu dispariția de revoluția socială a orașelor.

„Cuiburile țării noastre”, se adresa contele Pavel Șeremetev *zemstvei* din Moscova, „poartă străvechea torță a culturii și cunoașterii. Dumnezeu să le dea sorți de izbândă, numai de-ar fi cruțate de mișcarea nesăbuită de a le distruge, chipurile în interesul justiției sociale”[117]. Dacă piesa lui Cehov ar fi fost scrisă după 1905, când în Rusia a avut loc prima revoluție țărănească și mii de astfel de cuiburi de țară au fost incendiate sau prădate de țărani, poate că ar fi fost concepută în acest mod nostalgic. Dar Cehov a insistat ca piesa să fie jucată ca o comedie, și nu ca o tragedie sentimentală; iar concepută astfel, piesa nu ar fi putut fi scrisă mai târziu, chiar dacă Cehov ar mai fi trăit încă 30 de ani. După Revoluția din 1905, dispariția vechii lumi nu mai era un subiect de comedie.

Cehov și-a descris piesa drept o „operă de vodevil”[118]. În *Livada de vișini* e iconoclast și ironic în mod subtil în felul cum tratează „manierele cultivate” ale nobilimii. Parodiază mistica „vechiului trai tihnit” pe moșie. Discursurile sentimentale clișeizate ale doamnei Ranevskaia în care devine lirică cu privire la fosta frumusețe a vechii moșii sau la copilăria ei fericită de acolo sunt menite să stârnească râsul: o lume pe care o abandonase cu mult timp în urmă pentru Franța. Manifestările sale exagerate de tristețe și nostalgie sunt contrazise de viteza cu care își revine și apoi uită de suferință. Aceasta nu este o tragedie: e o satiră a vechii nobilimi și a cultului Rusiei rurale care a crescut în jurul ei. Ce părere să avem despre Pișcik, de pildă, moșierul care ridică în slăvi „nobilimea pe moșie”, dar care își vinde cu prima ocazie pământul unor oameni de afaceri englezi care îl vor pentru argila lui specială (care, fără îndoială, avea să fie folosită la fabricarea closetelor în Stoke-on-Trent)? Ce să credem despre

familia Ranevski, care punea atâta preț pe vechile metode moștenite de la tată? Bătrânul lor lacheu Firs își amintește cu nostalgie zilele de șerbie („Țăranii erau cu boierii, boierii erau cu țăranii"). Dar e lăsat în urmă pe moșie atunci când stăpânii lui își fac bagajele și pleacă. Cehov însuși nu simțea altceva decât dispreț în fața unei asemenea ipocrizii. A scris *Livada de vișini* în timpul șederii sale pe moșia Mariei Iakuncikova de lângă Moscova. „Cu greu s-ar găsi o viață mai rușinos de frivolă, absurdă și insipidă", scria el. „Acești oameni trăiesc exclusiv pentru plăcere."[119] Pe de altă parte, negustorul Lopahin era conceput de Cehov drept eroul piesei. E înfățișat ca un om de afaceri cinstit, harnic și modest, amabil și generos, cu un spirit cu adevărat nobil dincolo de aspectul său de țăran. Deși are de câștigat cumpărând moșia (pe care tatăl lui era șerb), Lopahin își dă toată silința să-i convingă pe cei din familia Ranevski să o dezvolte ei înșiși, oferindu-se să le împrumute bani ca să-i ajute (și fără îndoială dându-le mereu bani). Acesta era primul erou negustor interpretat pe scena rusă. Cehov avea de la bun început în minte rolul pentru Stanislavski însuși, care provenea, desigur, dintr-o familie de negustori cu origini țărănești. Dar, conștient de această paralelă, Stanislavski a preluat rolul ineficientului nobil Gaev, lăsându-l pe Lopahin să fie interpretat de Leonidov, stereotipul negustorului – gras și prost îmbrăcat (cu pantaloni ecosez), care vorbește ca un mojic, tare și „fluturându-și brațele"[120]. După cum conchidea Meierhold, efectul era acela de a priva piesa lui Cehov de erou: „când cade cortina, nu se simte o asemenea prezență și se reține doar impresia unor «tipuri»"[121].

Livada de vișini produsă de Teatrul de Artă din Moscova, care a devenit varianta standard, ne-a îndepărtat de mesajul adevărat al piesei – și de adevăratul Cehov. Întrucât totul sugerează că, după temperament și trecut, el se identifica cu intrusul care depășea cu greu barierele societății. La fel ca Lopahin, tatăl lui Cehov era un negustor care se ridicase dintre țăranii șerbi. A învățat singur să cânte la vioară, a cântat în corul bisericii și a devenit directorul corului catedralei din Taganrog în 1864. Cehov a moștenit sârguința tatălui său. A înțeles că și oamenii de rând puteau fi artiști. Departe de a plânge după vechea lume a nobililor, ultima sa piesă îmbrățișează forțele culturale care au apărut la Moscova în ajunul secolului XX.

9

În cursul unei vizite în oraș în anii 1900, Diaghilev observa că, în privința artelor vizuale, Moscova producea tot ceea ce merita admirat. Moscova era centrul avangardei; Sankt-Petersburgul era „un oraș al bârfei artistice, al profesorilor academici și al cursurilor de acuarelă de vinerea”[122]. Venind din partea unui susținător înflăcărat al culturii Sankt-Petersburgului, era o recunoaștere remarcabilă. Dar Moscova era realmente cel mai popular loc în 1900, când a intrat în scenă avangarda rusă. Alături de Paris, Berlin și Milano, a devenit un centru major în lumea artei, iar extraordinara sa colecție de artiști avangardiști era influențată deopotrivă de

tendințele europene și de moștenirea Moscovei. Politica sa progresistă, atmosfera relaxată, stilul modern zgomotos și noile tehnologii – existau atât de multe în mediul cultural al Moscovei care să-i inspire pe artiștii formelor experimentale. Poetul Mihail Kuzmin, un alt susținător al Sankt-Petersburgului, remarca într-o vizită la Moscova din vremea aceea:

> ...puternicul accent moscovit, cuvintele specifice, modul în care păcăneau cu călcâiele în timpul mersului, pomeții și ochii de tătar, mustățile răsucite în sus, cravatele scandaloase, jiletcile și jachetele viu colorate, fanfaronada și caracterul implacabil al ideilor și judecăților lor – toate acestea m-au pus pe gânduri: au ieșit în față oameni noi[123].

Negustorii moscoviți din generația mai tânără apreciau și colecționau artă modernă. Vedeau în ea un aliat în campania lor de a transforma vechea Rusie după tendințele moderne. Tineri petrecăreți și donjuani, acești fii bogați de negustori se învârteau în aceleași cercuri boeme și frecventau aceleași cafenele, cluburi și petreceri ca și tinerii artiști ai avangardei moscovite. Poetul Andrei Belîi își amintea sardonic că Societatea Esteticii Libere, cel mai în vogă club al artiștilor din Moscova, a trebuit să se închidă în 1917 din cauza unui „exces de doamne milionare”. Cuplurile de negustori erau pretutindeni, observa Belîi.

> Soții ofereau subvenții societăților care încercau să obțină ceva de la noi cu o insistență libidinoasă. Soțiile erau apatice și, aidoma unor zeițe Venus, apăreau dintr-un frumos voal de muselină cu constelații de diamante[124].

Cel mai excentric dintre acești negustori mai tineri era Nikolai Riabușinski, celebru pentru stilul său de viață decadent – „Ador frumusețea și ador o mulțime de femei” – și pentru petrecerile lui scandaloase de la reședința din Moscova, Lebăda Neagră. Riabușinski promova artiști avangardiști în revista *Lâna de aur* și în expozițiile sale din perioada 1908-1910. Grație susținerii sale financiare a luat naștere grupul „Trandafirul albastru” al pictorilor simboliști moscoviți care, împreună cu confrații lor scriitori și compozitori, precum Aleksandr Skriabin, a încercat să realizeze o sinteză a artei cu poezia, muzica, religia și filosofia. De asemenea, Riabușinki a finanțat vestitele expoziții „Valetul de caro” (1910-1914), în cadrul cărora mai bine de patruzeci dintre cei mai tineri și mai talentați artiști ai orașului (Kandinsky, Malevici, Goncearova, Larionov, Lentulov, Rodcenko și Tatlin) au declarat război tradiției realiste și au șocat publicul cu arta lor. Exponatele erau realizate dintr-un picior rupt de masă, o tolă și cioburi dintr-un vas din sticlă. Pictorii și-au decorat propriile trupuri goale și s-au plimbat ca opere de artă pe străzile Moscovei.

Criticii au spumegat de furie. Serghei Iablonovski a spus că nimic din toate astea nu era artă – în replică, Lentulov a întins niște vopsea ocru pe o bucată de carton și a atârnat-o în cadrul expoziției pe care acesta o criticase, cu titlul „Creierul lui Serghei Iablonovski”[125]. Moscova era o pionieră a experimentării și în alte forme artistice. Meierhold s-a îndepărtat de naturalismul Teatrului de Artă din Moscova pentru a experimenta drama simbolistă, înființându-și propriul Studio de Teatru, cu jocul său actoricesc extrem de

stilizat, în 1905. Skriabin a fost primul compozitor rus care a experimentat ceea ce a ajuns să fie numit mai târziu „muzică serială” (Schönberg, Berg și Webern făceau același lucru). Skriabin a fost o sursă de inspirație pentru avangardă. Tânărul Stravinski a fost puternic influențat de Skriabin (și umilit să afle că Skriabin nu îi cunoștea muzica atunci când l-a vizitat în 1913)[126]. În 1962, când Stravinski a vizitat Rusia pentru prima oară după Revoluția din 1917, a făcut un pelerinaj la Muzeul Skriabin din Moscova și a descoperit că devenise un fel de loc clandestin de întâlnire pentru compozitorii avangardiști de muzică electronică. Scriitorul Boris Pasternak, un adept al lui Skriabin[*10], a deschis calea futuristă în poezie alături de Vladimir Maiakovski, bunul său prieten și (începând din 1906) tovarăș moscovit. Cei doi căutau un nou limbaj poetic și l-au auzit în zarva străzilor din Moscova:

Scamatorul
șinele trage
dintre fălcile tramvaiului,
ascuns de cadranul turnului.
Noi suntem cuceriți!
Căzi de baie.
Dușuri.
Ascensor.

Dezleagă al sufletului corsaj.
Palmele-ți ard propriul trupșor.
Strigă sau nu striga:
„Eu nu am vrut!” –

dur e
garoul
remușcărilor.

Vântul ghimpos
coșului
îi smulge
smocul lânei fumuriu.
Un felinar pleșuv
languros îi scoate
străzii ciorapul
negru-cărbuniu[127].

Malevici a numit poezia lui Maiakovski „Din stradă în stradă” (1913) cea mai bună ilustrare a „cubismului versificat”[128].

Și Marina Țvetaeva era o poetă a Moscovei. Tatăl ei era Ivan Țvetaev, odinioară profesor de istoria artei la Universitatea din Moscova și directorul fondator al Galeriei Pușkin, așa încât, la fel ca Pasternak, a crescut în mijlocul intelectualității moscovite. Spiritul orașului emana din fiecare vers al său. Ea însăși a scris odată că primele sale versuri erau menite să „ridice numele Moscovei la nivelul numelui Ahmatova… Am vrut să prezint eu însămi Moscova… nu cu scopul de a cuceri Sankt-Petersburgul, ci de a oferi Moscova Sankt-Petersburgului”:

În melodioasa mea urbe ard cupolele înseninate,
Și pe Mântuitorul luminos îl slăvește orbul rătăcitor…

— Și eu îți dăruiesc această urbe a clopotelor înalte,
Ahmatova! – și inima mea, ca adaus la dangătul lor[129].

Datorită prieteniei lor din acei ani, Țvetaeva i-a dăruit Moscova și poetului Mandelștam. „Acesta a fost un dar extraordinar”, scria soția poetului, Nadejda, „pentru că fără Moscova, doar cu Petersburgul, nu se poate respira liber, nu există sentimentul adevărat al Rusiei”[130].

După 1917, Moscova a luat locul Sankt-Petersburgului. A devenit capitala sovietică, centrul cultural al statului, un oraș al modernității și un model al noii societăți industriale pe care voiau să o construiască bolșevicii. Moscova era atelierul avangardei, al artiștilor de stânga ai Proletkult (Cultura Proletară) și al constructiviștilor precum Malevici și Tatlin, Rodcenko și Stepanova, care încercau să construiască noul om sovietic și noua societate sovietică prin artă. Era un oraș cu un nivel al experimentării și o libertate fără precedent, atât în viață, cât și în artă, iar avangarda credea, chiar dacă doar pentru o scurtă perioadă în anii 1920, că Moscova devenea orașul ei ideal. „Turnul” lui Tatlin – proiectul său care nu s-a mai realizat pentru un monument închinat Internaționalei a III-a în Piața Roșie – dădea glas acestor speranțe revoluționare. O uriașă siluetă în mers, din grinzi de oțel și fier, așezate unele peste altele și rotunjite asemenea bisericilor din Țaratul Moscovei, creația lui imaginară simboliza rolul mesianic al orașului – care, potrivit *Internaționalei*, era „înnoirea vechii lumi”. De la vechea idee conform căreia Moscova era a Treia Romă și până la cea sovietică, potrivit

căreia era lidera Internaționalei a III-a, era un pas mic în misiunea orașului de a salva omenirea.

Moscova sovietică era extrem de încrezătoare, încrederea sa fiind reflectată de uriașele proiecte de construcție din anii 1930, de producția de masă a automobilelor, de primele metrouri și de imaginile mobilizatoare ale „artei" realist-socialiste. Vechile case din lemn din Moscova au fost culcate la pământ cu buldozerele. Bisericile au fost distruse. O nouă stradă largă de paradă a fost construită în centrul orașului: vechiul Bulevard Tver a fost lărgit (și rebotezat Strada Gorki), pe locul vechii piețe a fost amenajată o Piață a Revoluției, iar din Piața Roșie au fost evacuate tarabele. Astfel, Mausoleul lui Lenin, altarul sfânt al Revoluției, a devenit destinația paradelor de masă de 1 Mai muncitoresc și de Ziua Revoluției. Cu marșul lor armat pe lângă Kremlin, citadela Sfintei Rusii, aceste parade erau imitații ale vechilor procesiuni religioase pe care le înlocuiseră. Existau chiar planuri de a arunca în aer Catedrala Sfântul Vasile, în așa fel încât participanții la marș să poată trece pe lângă liderii Revoluției, să salute de pe acoperișul mausoleului și să-și continue marșul în șir neîntrerupt.

Moscova lui Stalin era astfel reconfigurată ca oraș imperial – un Sankt-Petersburg sovietic – și, la fel ca acel oraș ireal, a devenit subiectul unor mituri apocaliptice. În romanul lui Mihail Bulgakov *Maestrul și Margareta* (1940), diavolul vizitează Moscova și îi pune la pământ templele culturale; Satana se năpustește asupra orașului în persoana unui magician pe nume Woland, cu o ceată de vrăjitori și o pisică supranaturală pe nume Behemoth. Aceștia fac ravagii în capitală, dând la iveală faptul că este coruptă din punct de

vedere moral, după care își iau zborul de pe Dealul Vrăbiilor, de unde Napoleon (celălalt diavol) văzuse orașul pentru prima oară. Alături de ei a zburat și o tânără moscovită pe nume Margareta, care i se sacrificase lui Woland pentru a-și salva preaiubitul maestru, autorul unui manuscris interzis despre Pilat din Pont și judecata lui Hristos. Când caii s-au avântat în aer și s-au înălțat spre cer, Margareta „se întoarse și, din zbor, văzu că în spatele ei pieriseră nu numai turnurile multicolore, cu un aeroplan desfășurat deasupra lor, dar și orașul care se mistuise de mult, cu desăvârșire, lăsând în urma lui doar negură…”[131].

Cu toate acestea, de-a lungul secolului XX, la Moscova erai în continuare „acasă”. Rămăsese orașul-mamă care fusese dintotdeauna, iar când Hitler l-a atacat în toamna anului 1941, locuitorii săi au luptat să-l apere. Nu s-a mai pus problema abandonării orașului, cum i-l abandonase Kutuzov lui Napoleon în 1812. Un sfert de milion de moscoviți au săpat disperați șanțuri de apărare, le-au transportat alimente soldaților de pe front și au îngrijit răniții în casele lor. Într-un ultim efort disperat, germanii au fost siliți să se retragă de la porțile orașului – loc marcat și astăzi cu o uriașă cruce din fier pe drumul de la Moscova spre aeroportul Șeremetievo. Nu era salvată capitala sovietică, ci Mama Moscova. Potrivit cuvintelor lui Pasternak:

> O brumă de legendă va cădea
> Peste tot, la fel ca volutele și spiralele
> Ce împodobesc odăile poleite ale boierilor
> Și Catedrala Sfântul Vasile.

Pentru localnicii și visătorii de la miezul nopții
Moscova este cea mai prețuită dintre toate.
Aceasta este casa lor, izvorul tuturor lucrurilor
Cu care va înflori acest veac[132].

*1 La parterul casei Volkonski (Beloselski) s-a deschis ulterior magazinul Eliseev, un adevărat „Fortnum & Mason rusesc”, care este și astăzi acolo.

*2 Până în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, consumul anual de spirtoase a fost de circa doi litri pentru fiecare bărbat adult, dar până la sfârșitul domniei Ecaterinei, în anii 1790, crescuse la aproximativ cinci litri (R.E.F. Smith și D. Christian, *Bread and Salt: A Social and Economic History of Food and Drink in Russia* [Cambridge, 1984], p. 218).

3 Înainte de emanciparea din 1861, familia Musorgski deținea 110.000 de hectare – optsprezece sate –, cu o populație totală de 400 de șerbi (C. Emerson, *The Life of Musorgsky* [Cambridge, 1999], p. 37).

*4 În basmele rusești, vrăjitoarea Baba Iaga trăiește în inima pădurii, într-o colibă ale cărei picioare îi permit să se îndrepte cu fața spre fiecare nou musafir ghinionist.

*5 Clopotele bisericilor rusești au o muzicalitate aparte, care diferă de sunetul oricăror altor clopote. Conform tehnicii rusești, clopotarii lovesc diferitele clopote direct cu ciocane sau folosind funii scurte prinse de limbile clopotelor. Asta încurajează o formă de contrapunct – chiar dacă cu disonanțele ce rezultă din ecourile răsunătoare ale clopotelor. Tehnica occidentală prin care clopotele sunt

trase cu funii lungi de la sol face ca această sincronizare să fie imposibil de obținut.

*6 De aceea, tendința producțiilor moderne de a include ambele scene, deși este de înțeles din punct de vedere muzical, contrazice voința lui Musorgski, care a eliminat scena de la Catedrala Sfântul Vasile din versiunea revizuită a partiturii.

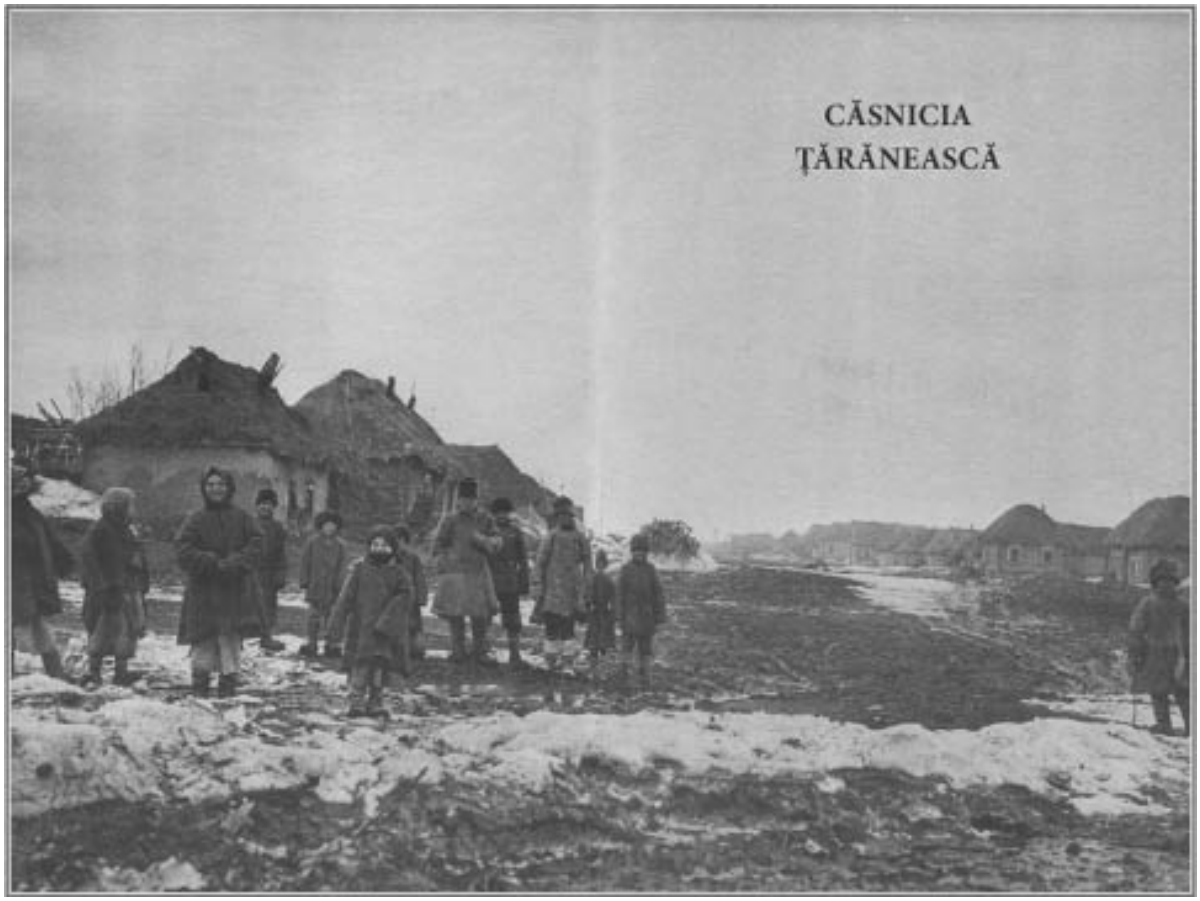
*7 Este interesant să comparăm modul în care tratează acest simbol Cehov și Tolstoi. Pentru Cehov, care credea în progres prin intermediul științei și al tehnologiei (era, la urma urmei, doctor), calea ferată era o forță a binelui (de exemplu, în povestirea „Lumini”), dar și a răului (de pildă, în „Viața mea”). Însă pentru Tolstoi, un nobil nostalgic după viața simplă de la țară, calea ferată era o forță distructivă. Cele mai importante momente din tragedia Annei Karenina au toate o legătură cu această metaforă: prima întâlnire a Annei cu Vronski în gara din Moscova; declarația de dragoste a lui Vronski în trenul spre Sankt-Petersburg; și sinuciderea ei, când se aruncă în fața unui tren. Aici era un simbol al modernității, al eliberării sexuale și adulterului, care a dus în mod inevitabil la moarte. Prin urmare, e cu atât mai ironic și mai simbolic că Tolstoi însuși a murit în casa șefului de gară de la Astapovo (astăzi „Lev Tolstoi”), un capăt de linie la sud de Moscova.

*8 Cuvântul *peredvijniki* provenea de la *Tovarișcestvo peredvijnîh hudojestvennîh vîstavok* (Asociația Expozițiilor de Artă Itinerante).

*9 Există mai multe fotolii similare la Muzeul de Istorie din Moscova. Toate au fost concepute de artistul Vasili Șutov.

*10 Tatăl poetului, Leonid Pasternak, era un pictor apreciat la Moscova, iar mama lui, Rozalia Kaufman, era o bine-cunoscută pianistă. Skriabin era un prieten apropiat al familiei. Influențat de acesta, adolescentul Boris a studiat compoziția muzicală vreme de șase ani. „Iubeam muzica mai mult ca orice altceva și îl iubeam pe Skriabin mai mult ca pe oricine altcineva în lumea muzicii. Skriabin era zeul și idolul meu” (F. Bowers, *Scriabin*, 2 vol. [Londra, 1969], vol. 1, p. 321).

4



Sat tipic cu o singură stradă din centrul Rusiei, cca 1910

1

În vara anului 1874, mii de studenți și-au părăsit sălile de curs din Moscova și Sankt-Petersburg și au călătorit incognito la țară, pentru a începe o nouă viață în sânul țărănimii ruse. Renunțând la casele și familiile lor, „mergeau în mijlocul poporului” în speranța că vor găsi o nouă națiune în frăția dintre oameni. Puțini dintre acești tineri pionieri văzuseră vreodată un sat, dar cu toții și-l închipuiau ca pe o comunitate armonioasă care dovedea socialismul natural al țărănimii ruse. Astfel, s-au convins pe ei înșiși că aveau să găsească în țăran un suflet-pereche și un aliat al cauzei lor democratice. Studenții se autointitulau „narodnici” (*narodniki*), „slujitori ai poporului” (*narod*), și se dedicau în totalitate „cauzei poporului”. Unii dintre ei se identificau în asemenea măsură cu „modul simplu de trai” al țăranilor, încât încercau să se îmbrace și să vorbească ca aceștia. Unul dintre ei, un evreu, chiar purta o cruce, fiind încredințat că asta l-ar putea apropia mai mult de „sufletul țăranului”[1]. Au învățat diferite meserii și meșteșuguri ca să fie mai utili țărănimii și au adus cărți și broșuri ca să-i învețe pe țărani să citească. Trăind laolaltă cu țăranii și împărtășind greutățile vieții lor, acești tineri revoluționari sperau să le câștige încrederea și să-

i facă să înțeleagă dimensiunile oribile ale condiției lor sociale.

Totuși, aceasta nu era o mișcare politică obișnuită. „Mersul în mijlocul poporului” era o formă de pelerinaj, iar oamenii care se implicau în așa ceva erau asemenea celor care plecau în căutarea adevărului la o mănăstire. Acești tineri misionari erau măcinați de vina privilegiului. Mulți dintre ei simțeau o vină personală față de acea clasă de șerbi – dădacele și servitorii – care ajutaseră la creșterea lor în reședințele aristocratice ale familiilor lor. Încercau să evadeze din lumea păcătoasă a părinților lor, ale căror bogății fuseseră cumpărate cu sudoarea și sângele poporului, și porneau spre sate plini de căință, pentru a crea o „Nouă Rusie” în care nobilul și țăranul aveau să fie aduși laolaltă în vederea unei renașteri spirituale a națiunii. Dedicându-se cauzei poporului – smulgerii țăranilor din sărăcie și ignoranță și eliberării lor de sub jugul nobilimii și al statului –, studenții sperau să-și răscumpere păcatul: acela de a se fi născut într-o clasă privilegiată. „Am ajuns să ne dăm seama că am conștientizat adevărul universal doar cu prețul suferinței îndelungate a poporului”, scria renumitul teoretician narodnic Nikolai Mihailovski. „Suntem datori poporului, iar această datorie ne împovărează conștiința.”[2]

Acestor speranțe idealiste le dăduse naștere emanciparea șerbilor. Scriitori precum Dostoievski comparau Decretul din 1861 cu convertirea Rusiei la creștinism din secolul al X-lea. Vorbeau despre nevoia ca moșierul și țăranul să treacă peste vechile lor dezacorduri și să se solidarizeze grație naționalității. Deoarece, după cum scria Dostoievski în 1861, „fiecare rus este întâi de toate rus și abia după aceea aparține

unei clase”[3]. Clasele educate au fost îndemnate să-și recunoască „rusitatea” și să-și îndrepte atenția spre țărani ca o misiune culturală – să-i educe ca cetățeni și să reunifice Rusia pe baza unei literaturi și arte naționale.

Această viziune i-a inspirat pe studenți să meargă în mijlocul poporului. Educați în lumea europeană a palatului nobiliar și a universității, se aflau într-o călătorie către un tărâm necunoscut și o viață nouă și morală, bazată pe „principii rusești”. Vedeau în emancipare un fel de exorcizare a trecutului păcătos al Rusiei – în urma căreia avea să ia naștere o nouă națiune. Scriitorul Gleb Uspenski, care s-a alăturat narodnicilor în „mersul lor în mijlocul poporului”, a jurat că va începe o nouă viață în „anul ’61”. „Îmi era cu neputință să merg înainte cu ceva din trecutul meu… Ca să pot supraviețui, trebuia să uit cu totul trecutul și să șterg toate urmele pe care le lăsase asupra personalității mele.”[4]

Unii dintre narodnici au părăsit casele părinților pentru a trăi în „obști de lucrători” unde totul se împărțea (uneori până și amanții) conform principiilor formulate de criticul radical Nikolai Cernîșevski în influentul său roman *Ce-i de făcut?* (1862). Romanul le oferea cititorilor săi o schiță a noii societăți. A devenit o biblie pentru revoluționari, inclusiv pentru tânărul Lenin, care spunea că îi schimbase întreaga viață. Majoritatea acestor tabere s-au destrămat în scurt timp: studenții nu reușeau să facă față solicitărilor muncii agricole, darămite să suporte gustul mâncării țărănești, și aveau loc dispute nesfârșite care porneau de regulă de la bunuri și de la relațiile amoroase. Însă spiritul comunei, stilul de viață ascetic și convingerile materialiste pe care studenții le preluaseră de la Cernîșevski au continuat să le inspire respingerea vechii

societăți. Acest conflict între generații era subiectul romanului lui Turgheniev *Părinți și copii* (1862) (adesea tradus greșit drept *Părinți și fii*). Acțiunea romanului este plasată în cultura protestelor studențești de la începutul anilor 1860, când îndemnul tinerilor la acțiune directă în numele poporului a stârnit un conflict cu „bărbații anilor ’40”, literați liberali precum Turgheniev și Herzen, care se mulțumeau să critice starea de lucruri existentă fără să privească în viitor. Și Rusia secolului al XIX-lea a avut o mișcare a „anilor ’60”.

„Țăranii ne-au copleșit cu totul în literatura noastră”, îi scria Turgheniev lui Pavel Annenkov în 1858. „Cu toate acestea, încep să bănuiesc că încă nu îi înțelegem pe deplin – nici pe ei, nici viața lor.”[5] Îndoielile lui Turgheniev se aflau în centrul criticii sale aduse studenților „nihiliști” (cum erau numiți). Dar ele se aplicau și obsesiei intelectualității pentru „problema țărănească”, ce a dominat cultura rusă după 1861. Odată cu emanciparea șerbilor, restul societății a fost nevoită să recunoască țăranul drept un concetățean. Dintr-odată, vechile întrebări chinuitoare despre soarta Rusiei au ajuns să fie legate de adevărata identitate a țăranului. Era el bun sau rău? Putea fi civilizat? Ce putea face el pentru Rusia? Și de unde provenea? Nimeni nu știa răspunsurile. Căci, potrivit versurilor celebre ale poetului Nekrasov,

> Rusia este ascunsă în adâncurile rurale
> Unde domnește liniștea veșnică[6].

Armate de folcloriști au pornit să exploreze aceste adâncuri rurale. „Studiul poporului este știința vremurilor noastre”, declara Fiodor Buslaev în 1868[7]. La Moscova și Sankt-

Petersburg s-au înființat muzee etnografice – scopul lor, potrivit spuselor unuia dintre fondatori, Ivan Beliaev, fiind acela „de a-i familiariza pe ruși cu propria lor națiune”[8]. Publicul a fost uimit de ustensilele și costumele țărănești expuse, de fotografiile și reconstrucțiile locuințelor din diferitele regiuni rurale. Păreau să provină dintr-o colonie exotică. În mai toate domeniile de cercetare serioasă – geografie, filosofie, teologie, filologie, mitologie și arheologie –, problema țăranului era la ordinea zilei.

Și scriitorii s-au afundat în viața țărănească. Potrivit spuselor lui Saltîkov-Șcedrin, țăranul devenise „eroul vremurilor noastre”[9]. Imaginea literară a țăranului rus de la începutul secolului al XIX-lea era în general una sentimentală: era mai curând un personaj standard cu sentimente omenești decât un individ înzestrat cu gândire. Totul s-a schimbat în 1852, odată cu publicarea capodoperei lui Turgheniev *Povestirile unui vânător.* Aici, pentru prima dată în literatura rusă, cititorii se confruntă cu imaginea țăranului ca ființă umană rațională, spre deosebire de victima sensibilă zugrăvită în literatura sentimentală de până atunci. Turgheniev l-a înfățișat pe țăran ca o persoană capabilă deopotrivă de administrare practică și de visuri mărețe. Simțea o compasiune profundă față de șerbul rus. Mama lui, care deținuse moșia întinsă din gubernia Orel unde a crescut, își pedepsea șerbii cu cruzime, fără pic de milă. Punea să fie bătuți sau trimiși într-o colonie penitenciară în Siberia – adesea pentru fapte minore. Turgheniev îi descrie regimul tiranic în înspăimântătoarea poveste „Punin și Baburin” (1874), dar și în memorabila nuvelă „Mumu” (1852), în care prințesa cere să fie împușcat câinele unui șerb fiindcă latră.

Povestirile unui vânător a jucat un rol esențial în schimbarea atitudinilor publice față de șerbi și chestiunea reformei. Turgheniev a spus mai târziu că cel mai minunat moment din viața lui a fost la scurt timp după 1861, când doi țărani l-au abordat într-un tren ce se deplasa din Orel spre Moscova și i-au făcut o plecăciune până la pământ în maniera rusească pentru „a-i mulțumi în numele întregului popor”[10].

Dintre toți cei care scriau despre țărani, nimeni nu i-a inspirat pe narodnici mai mult decât Nikolai Nekrasov. Poezia lui Nekrasov dădea o voce nouă, autentică, „răzbunării și suferinței” țărănimii. Aceasta era cel mai bine auzită în poemul său epic *Cui i-e bine-n Rusia* (1863-1878), care a devenit un cânt sacru în rândul narodnicilor. Ceea ce îi atrăgea la poezia lui Nekrasov nu era doar angajamentul ei față de cauza poporului, ci și condamnarea mânioasă a nobilimii funciare, din care provenea însuși Nekrasov. Versurile sale sunt înțesate de expresii colocviale preluate direct din limbajul țăranilor. Poezii precum *Pe drum* (1844) sau *Negustorii ambulanți* (1861) erau practic transcrieri ale dialogurilor țăranilor. Bărbații anilor ’40, precum Turgheniev, care erau educați să considere limbajul țăranilor prea grosolan pentru a fi „artă”, l-au acuzat pe Nekrasov că lansează un „atac la adresa poeziei”[11]. Dar studenții erau inspirați de versurile sale.

Poate că problema țăranului era la ordinea zilei, însă fiecare răspuns era un mit. După cum scria Dostoievski:

> Chestiunea poporului și a punctului de vedere asupra acestuia… este acum la noi cea mai importantă problemă, în care stă tot viitorul nostru… Și totuși, pentru noi toți,

> poporul are încă statutul de teorie și continuă să rămână o enigmă. Noi toți, cei care iubim poporul, îl luăm în considerare din punct de vedere teoretic și se pare că absolut nimeni dintre noi nu îl iubește așa cum este el în realitate, ci așa cum ni l-am reprezentat fiecare. Și dacă s-ar întâmpla ca poporul rus să se arate ulterior altfel decât ni l-am imaginat fiecare dintre noi, cu toată dragostea noastră pe care i-o purtăm, ne-am dezice de el fără nici un regret[12].

Fiecare teorie îi atribuia țăranului anumite virtuți pe care le considera ulterior esența caracterului național. Pentru narodnici, țăranul era un socialist natural, întruchiparea spiritului colectiv care distingea Rusia de Occidentul burghez. Democrații, precum Herzen, vedeau în țăran un apărător al libertății – sălbăticia lui simbolizând spiritul liber al Rusiei. Slavofilii îl considerau un patriot rus, suferind și răbdător, un luptător modest pentru adevăr și dreptate, aidoma eroului popular Ilia Muromeț. După părerea lor, comuna țărănească era o dovadă vie că Rusia nu trebuia să privească dincolo de granițele sale naționale în căutarea unor principii morale călăuzitoare. „O comună”, declara unul dintre membrii fondatori ai mișcării, Konstantin Aksakov, „este un grup de oameni care au renunțat la egoismul lor, la individualitatea lor și care își exprimă consensul; acesta este un act de iubire, un act creștin nobil”[13]. Și Dostoievski considera țăranul un animal moral, întruchiparea „sufletului rusesc”; odată a afirmat chiar, într-o dispută celebră, că simplul „*mujic* din bucătărie” îi era superior din punct de vedere moral oricărui gentleman european burghez. Țăranii, spunea el, „ne vor

arăta o nouă cale” și, departe de a avea ce să-i învățăm, „*noi* suntem cei care trebuie să ne plecăm dinaintea adevărului poporului”[14].

Această convergență în problema țărănească indica o ideologie sau un consens național mai larg care a apărut în Rusia la acea vreme. Vechile conflicte dintre occidentaliști și slavofili s-au stins treptat, pe măsură ce fiecare tabără a ajuns să conștientizeze nevoia Rusiei de a găsi un echilibru corect între învățăturile occidentale și principiile autohtone. Indicii cu privire la o asemenea sinteză au existat încă din 1847, când decanul occidentaliștilor, criticul radical Belinski, a afirmat că, în privința artei, era „înclinat să ia partea slavofililor” împotriva cosmopoliților[15]. La rândul lor, în anii 1850, slavofilii mai tineri cochetau cu ideea că „națiunea” însemna toate clasele societății, nu doar țăranii, așa cum susțineau cei mai în vârstă. Unii afirmau chiar, într-un mod care îi făcea practic imposibil de distins de occidentaliști, că adevărata arenă a națiunii era sfera civică și că progresul Rusiei în lume depindea de ridicarea țăranilor la acea sferă[16]. Pe scurt, în anii 1860 exista un punct de vedere comun potrivit căruia Rusia trebuia să evolueze pe o cale europeană a reformei liberale, dar fără să se desprindă prea mult de tradițiile sale istorice unice. Se voia atât păstrarea lui Petru, *cât și* a țăranului. Aceasta era poziția mișcării „întoarcerea la glie” din care făceau parte Dostoievski și fratele său Mihail în anii 1860.

Narodnicismul era produsul cultural al acestei sinteze și, ca atare, a devenit un fel de crez național. Interesul romantic pentru cultura populară care a cuprins Europa în secolul al XIX-lea nu era simțit nicăieri mai puternic decât în rândul

intelectualității ruse. După cum scria poetul Aleksandr Blok (cu o urmă de ironie) în 1908,

> intelectualii își burdușesc bibliotecile cu antologii de cântece populare, poeme epice, legende, incantații, bocete; cercetează mitologia rusă, riturile nupțiale și funerare; suferă pentru popor; merg în mijlocul poporului; sunt plini de mari speranțe; cad pradă deznădejdii; renunță până și la viețile lor, riscă execuția sau mor de foame pentru cauza poporului[17].

Intelectualitatea se definea prin misiunea sa de a sluji poporul, după cum nobilimea se definea prin serviciul ei față de stat; iar intelectualitatea trăia după principiul – pe care mulți dintre membrii săi au ajuns să-l regrete – că „binele poporului" era interesul suprem, căruia toate celelalte principii, precum legea sau preceptele creștine, îi erau subordonate. Aceste atitudini erau atât de endemice, încât erau împărtășite până și de membri ai curții, de administrația de stat și de aristocrație. Spiritul liberal de reformă care crease premisele emancipării a continuat să stea la baza modului în care guvernul trata țărănimea în anii 1860 și 1870. Odată cu ieșirea țăranului de sub jurisdicția nobilimii s-a recunoscut faptul că devenise responsabilitatea statului: devenise cetățean.

După 1861, guvernul a înființat o serie de instituții care să îmbunătățească situația cetățenilor săi de la țară și să-i integreze în viața națională. Majoritatea acestor inițiative au fost puse în practică de noile adunări ale conducerii locale, *zemstvele*, create la nivelul raioanelor și guberniilor în 1864.

Zemstvele erau conduse de moșieri de genul celor întâlniți în operele lui Tolstoi și Cehov – bărbați liberali, bine intenționați, care visau să aducă civilizația în mediul rural înapoiat. Cu resurse limitate, au deschis școli și spitale; le-au oferit țăranilor servicii veterinare și agronomice; au construit drumuri și poduri noi; au investit în meșteșugurile și industriile locale; au finanțat programe de asigurare și creditare rurală; și au efectuat analize statistice ambițioase în vederea unor noi reforme[*1]. Așteptările optimiste ale liberalilor din *zemstve* erau în mare măsură împărtășite de clasele superioare ale societății. Exista o atitudine generală de narodnicism protector – o simpatie pentru popor și pentru cauza sa care îi făcea pe privilegiații din toate păturile sociale să-i sprijine pe studenții radicali.

Într-un raport înaintat țarului, Ministerul de Justiție enumera o listă întreagă de fapte nesăbuite în „vara nebună” a anului 1874: soția unui colonel din Jandarmerie îi divulgase informații secrete fiului ei; un magistrat care era și un moșier bogat îl ascunsese pe unul dintre liderii revoluționarilor; un profesor le făcuse cunoștință studenților săi cu un propagandist; iar familiile mai multor consilieri de stat aprobaseră călduros activitățile revoluționare ale copiilor lor[18]. Nici măcar Turgheniev, care considera că soluția problemei țăranilor era reforma liberală, nu putea să nu admire (și poate chiar să invidieze) patima idealistă a acestor revoluționari[19]. S-a amestecat în cercurile lor din Franța și Elveția și chiar i-a dat bani teoreticianului narodnic Piotr Lavrov (ale cărui lucrări îi inspiraseră pe studenții radicali) ca să-și poată publica revista *Înainte!* (*Vpered!*) în Europa[20]. În romanul *Deșteleneire* (1877), Turgheniev a făcut portretul celor

care răspundeau la chemarea lui Lavrov. Deși nu se lăsa păcălit de iluziile narodnicilor, a reușit să-și exprime și admirația. Acești „tineri sunt, cei mai mulți, buni și sinceri”, îi scria el unui prieten la terminarea romanului în 1876, „dar drumul lor este atât de fals și de nerealist, încât nu poate să nu-i ducă la un eșec lamentabil”[21].

Ceea ce s-a și întâmplat. Majoritatea studenților erau primiți cu precauție, suspiciune sau ostilitate de țărani, care le ascultau smeriți predicile revoluționare fără să înțeleagă de fapt nimic din ceea ce spuneau. Țăranii erau circumspecți în legătură cu învățătura și manierele urbane ale studenților, iar în multe locuri i-au raportat autorităților. Ekaterina Breșkovskaia, ulterior unul dintre socialiștii de frunte ai Rusiei, a ajuns la închisoare după ce țăranca cu care stătea în regiunea Kiev „s-a temut la vederea tuturor cărților mele și m-a denunțat polițistului”[22]. Ideile socialiste ale narodnicilor erau ciudate și străine pentru țărănime – sau, cel puțin, țăranii nu le puteau înțelege așa cum le erau explicate. Un propagandist le-a făcut țăranilor o frumoasă descriere a viitoarei societăți socialiste în care tot pământul avea să le aparțină celor care îl munceau și nimeni nu avea să mai fie exploatat. Dintr-odată, un țăran a exclamat triumfător: „Nu-i așa că va fi grozav atunci când vom împărți pământul? Voi angaja doi lucrători și ce viață voi avea!”[23]. Cât despre ideea alungării țarului, aceasta nu a fost câtuși de puțin înțeleasă, ba chiar a fost primită cu strigăte mânioase de țărani, care îl considerau pe țar o ființă divină. „Cum să trăim fără țar?”, au întrebat ei[24].

Ridicați de poliție, siliți să plece în exil sau să se ascundă, narodnicii erau profund deznădăjduiți după înfrângerea

suferită. Investiseră atât de mult din personalitatea lor în imaginea idealizată a țărănimii și mizaseră atât de mult pe „cauza poporului” pentru propria lor mântuire, încât eșecul a fost o lovitură catastrofală pentru identitatea lor. Scriitorul Gleb Uspenski, ca să citățm un exemplu extrem și tragic, a înnebunit după numeroșii ani în care a încercat să accepte realitatea cruntă a vieții țărănești; iar mulți dintre narodnici au căzut în patima băuturii după această dură trezire la realitate. Dintr-odată devenise limpede că ideea pe care și-o formaseră despre țărănime nu avea corespondent în realitate – nu era altceva decât o teorie și un mit – și că erau despărțiți de țăranii adevărați de o prăpastie culturală, socială și intelectuală peste care nu puteau spera să creeze o punte. Asemenea unei enigme neelucidate, țăranul a rămas necunoscut și, poate, imposibil de cunoscut.

2

În vara anului 1870 Ilia Repin a plecat din Sankt-Petersburg către „un tărâm nedescoperit”[25]. Împreună cu fratele său și un pictor student pe nume Fiodor Vasiliev, a călătorit cu vaporul pe Volga până în orașul Stavropol, la circa 700 de kilometri est de Moscova. Scopul tânărului artist era să realizeze un studiu al țăranilor pentru o lucrare pe care intenționa să o facă, cu edecarii de pe Volga. Ideea lucrării îi venise în vara anului 1868, când zărise un grup de edecari care înaintau istoviți, târându-și picioarele de-a lungul unui

mal din apropiere de Sankt-Petersburg. Repin se gândise inițial să pună aceste figuri triste în opoziție cu un grup spilcuit de participanți fericiți la un picnic. Ar fi fost un exemplu tipic de pictură descriptivă agreată la momentul respectiv de majoritatea realiștilor ruși. Însă a fost convins să renunțe la această perspectivă propagandistică de către prietenul său Vasiliev, un talentat pictor peisagist din școala „ambulanților”, care l-a sfătuit să-i picteze doar pe edecari.

Au avut nevoie de doi ani pentru a obține fondurile și permisele necesare călătoriei lor, autoritățile țariste fiind suspicioase în privința studenților la arte și temându-se că ar putea avea scopuri revoluționare. Vreme de trei luni, Repin a trăit alături de foștii șerbi din Șiriaevo, un sătuc situat pe Volga, în apropiere de Samara. Blocurile lui de desen erau pline cu detalii etnografice ale plaselor și bărcilor lor de pescuit, ale uneltelor gospodărești, papucilor și hainelor lor zdrențuite. Sătenii nu voiau să fie desenați. Credeau că în clipa în care imaginea cuiva era reprezentată pe hârtie, diavolul îi fura sufletul. Într-o zi l-au găsit pe Repin încercând să convingă un grup de fete din sat să pozeze pentru el. L-au acuzat pe pictor că face lucrătura diavolului și i-au cerut „pașaportul”, amenințând că-l vor da pe mâna polițistului local. Singurul document pe care Repin îl avea asupra sa era o scrisoare de la Academia de Artă. Însemnele imperiale impresionante din antet au fost de ajuns pentru a calma spiritele. „Vedeți”, a zis funcționarul din sat care i-a examinat „pașaportul”, „vine la noi trimis de țar”[26].

În cele din urmă, pictorul a găsit un grup de edecari care, contra cost, i-au permis să-i deseneze. Vreme de câteva săptămâni a trăit împreună cu aceste animale de povară

umane. Pe măsură ce a ajuns să-i cunoască, le-a înțeles și personalitățile. Unul fusese pictor de icoane; altul soldat; iar un al treilea, pe nume Kanin, fusese preot. Repin a fost șocat de risipa cumplită de talent pe care o presupunea robia lor animalică. Cu odgoanele legate de corp și cu chipurile lor nobile arse de soare, edecarii erau pentru el „aidoma filosofilor greci, vânduți ca sclavi barbarilor”[27]. Robia lor era un simbol al creativității înăbușite a poporului rus. Kanin, era de părere Repin, avea „caracterul Rusiei întipărit pe chip”:

> Avea ceva răsăritean și străvechi… chipul unui scit… Și ce ochi! Ce privire profundă!… Și fruntea lui, atât de lată și de înțeleaptă… În ochii mei era o enigmă colosală, tocmai de aceea îl iubeam. Kanin, cu o zdreanță în jurul capului, cu hainele făcute de el din petice și apoi uzate, arăta totuși ca un om cu demnitate: era ca un sfânt[28].

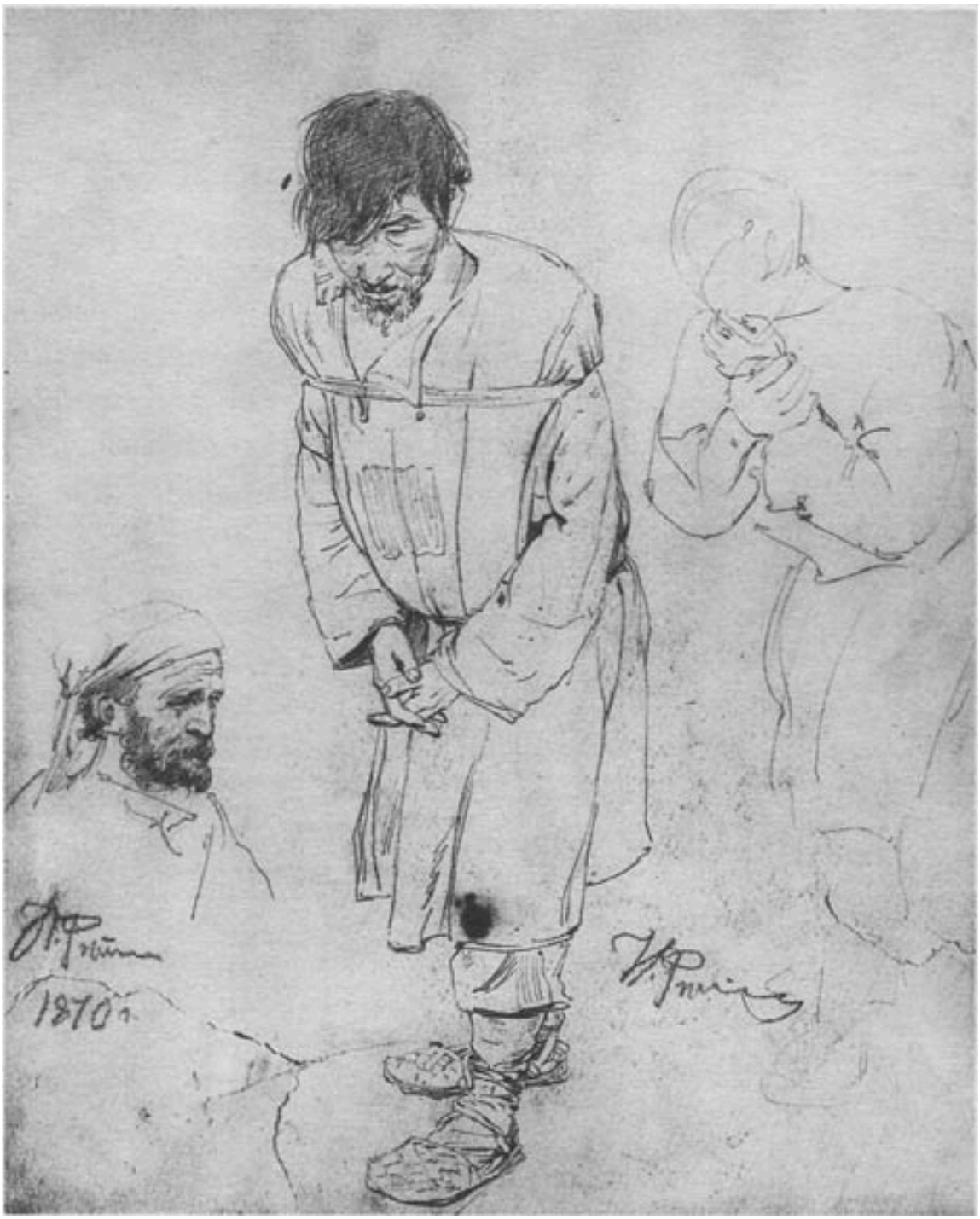
În varianta finală a *Edecarilor de pe Volga* (1873) (ilustrația 11 din primul fascicul), tocmai această demnitate umană este cea care iese în evidență mai presus de orice. La momentul respectiv, imaginea era extraordinară și revoluționară. Până atunci, chiar și în lucrările unor artiști democratici precum Aleksei Venețianov, imaginea țăranului fusese idealizată sau sentimentalizată. Însă fiecare dintre edecarii lui Repin avea la bază un model din viața reală și fiecare chip își spunea propria poveste plină de suferință. Stasov a văzut în lucrare un comentariu asupra forței latente a protestului social la poporul rus, spirit simbolizat prin gestul unui tânăr care își aranjează odgonul pe umăr. Dar Dostoievski a lăudat lucrarea pentru lipsa ei de tendențiozitate vulgară, văzând-o în schimb

ca pe un portret impresionant al caracterului rus. Ceea ce voia însă Repin să transmită e mai dificil de apreciat. Întrucât întreaga sa viață a fost o luptă între politică și artă.

Repin era un „om al anilor ’60” – un deceniu al provocărilor rebele atât în artă, cât și în societate. În cercurile democratice pe care le frecventa, părerea generală era că artistul avea datoria să îndrepte atenția societății asupra nevoii de justiție socială, arătând cum trăiau cu adevărat oamenii de rând. Acest lucru avea și un scop național: întrucât, pentru ca arta să fie adevărată și plină de însemnătate, să-i învețe pe oameni cum să simtă și să trăiască, trebuia să fie națională, adică să aibă rădăcini în viața de zi cu zi a oamenilor. Acesta era argumentul lui Stasov, mentorul tiranic al școlii naționale în toate artele. Pictorii ruși, spunea el, ar trebui să renunțe să mai imite arta europeană și să caute în propriul popor teme și stiluri artistice. În locul subiectelor biblice sau clasice, ar trebui să picteze „scene din sate și orașe, colțuri izolate din provincii, viața uitată de Dumnezeu a funcționarului singuratic, colțul unui cimitir ascuns, talmeș-balmeșul unei piețe, fiecare bucurie și mâhnire care se înfiripă și sălășluiesc în colibele țăranilor și în palatele opulente”[29]. Vladimir Stasov era apărătorul autoproclamat al artei realiste civice. A susținut cauza „ambulanților” în artă și a *kucikiștilor* în muzică, lăudându-i pe rând pentru abandonarea stilului european al Academiei și îndemnându-i să devină mai „ruși” în propriul lor stil. Practic fiecare artist și compozitor din anii 1860 și 1870 a făcut la un moment dat obiectul unei atenții speciale din partea lui Stasov. Criticul considera că ține frâiele unei *troika* ce avea să poarte în scurt

timp cultura rusă pe scena mondială. Repin, Musorgski și sculptorul Antokolski erau cei trei cai ai troicii[30].

Mark Antokolski era un băiat evreu sărac din Vilnius care intrase la Academie odată cu Repin și care se numărase printre cei paisprezece studenți ce o părăsiseră în semn de protest împotriva regulilor sale formale clasiciste și creaseră un *artel*, o comună a artiștilor liberi, în 1863. Antokolski a devenit în scurt timp celebru pentru o serie de sculpturi care înfățișau viața de zi cu zi în ghetoul evreiesc, privite de către toți dușmanii Academiei drept primul triumf adevărat al artei democratice. Stasov a preluat rolul de mentor al lui Antokolski, a făcut publicitate lucrărilor sale și l-a bătut la cap, așa cum numai Stasov putea, să producă mai multe sculpturi pe teme naționale. Criticul era extraordinar de entuziasmat de *Persecutarea evreilor de către Inchiziția spaniolă* (expusă pentru prima oară în 1867), lucrare pe care Antokolski nu a terminat-o efectiv niciodată, dar pentru care a realizat o serie de studii. Stasov o vedea ca pe o alegorie a opresiunii politice și naționale – subiect la fel de important și pentru ruși, și pentru evrei[31].



13. *Ilia Repin – schițe pentru* Edecarii de pe Volga*, 1870*

Repin se identifica cu Antokolski. Și el provenea dintr-o familie săracă din provincie – era fiul unui colonist militar (un tip de țăran deținut de stat) din Ciuguev, un orășel din Ucraina. Își învățase meșteșugul ca pictor de icoane înainte de a intra la Academie și, la fel ca sculptorul, nu se simțea în largul său în mediul social elitist din Sankt-Petersburg. Ambii au fost inspirați de un student mai în vârstă, Ivan Kramskoi, care s-a aflat în fruntea protestului din 1863. Kramskoi era important ca portretist. Picta figuri de marcă precum Tolstoi și Nekrasov, dar și țărani necunoscuți. Pictorii de până atunci, precum Venețianov, îl înfățișaseră pe țăran ca agricultor. Dar Kramskoi îl picta pe un fundal simplu și se concentra asupra feței, atrăgând atenția privitorilor spre ochi și făcându-i să pătrundă în lumea interioară a oamenilor pe care până nu demult îi trataseră ca pe niște sclavi. Nu existau utilaje agricole sau peisaje pitorești, nu erau colibe acoperite cu stuf sau detalii etnografice care să distragă atenția de la privirea țăranului sau care să reducă tensiunea acestei întâlniri. Era o concentrare psihologică fără precedent în istoria artei, nu doar în Rusia, ci și în Europa, unde până și artiști precum Courbet și Millet încă pictau țăranii pe câmp.

Prin Kramskoi și Antokolski, Repin a ajuns în cercul lui Stasov în 1869, tocmai când pregătea propriul portret al țărănimii, *Edecarii de pe Volga.* Stasov l-a încurajat să picteze teme provinciale, care la vremea aceea erau pe placul unor patroni ai artelor precum Tretiakov și marele duce Vladimir Aleksandrovici, fiul mai mic al țarului, care, în mod surprinzător, a comandat *Edecarii* și i-a expus în cele din urmă pe acești țărani flămânzi în sufrageria lui somptuoasă. Sub influența tiranică a lui Stasov, Repin a produs o serie de scene

provinciale după succesul *Edecarilor* în 1873. Toate erau în esență narodniciste – nu atât în sens politic, cât în acela general al anilor 1870, când toată lumea credea că Rusia putea progresa doar dacă își înțelegea mai bine poporul și viața pe care o ducea acesta. Pentru Repin, proaspăt întors din prima sa călătorie în Europa în 1873-1876, acest scop era legat de redescoperirea culturală a provinciilor rusești – „acel teritoriu uriaș și urgisit care nu interesează pe nimeni", după cum îi scria lui Stasov în 1876, „și despre care oamenii vorbesc cu batjocură sau dispreț; și cu toate acestea, aici trăiesc oamenii simpli, și trăiesc mai autentic decât noi"[32].

Musorgski avea aproape aceeași vârstă ca Repin și Antokolski, dar se alăturase „cailor" lui Stasov cu zece ani mai devreme, în 1858, pe când avea doar 19 ani. Cel mai înclinat spre istorie și cel mai original din punct de vedere muzical dintre studenții lui Balakirev, tânărul compozitor era sprijinit de Stasov și împins în direcția temelor naționale. Stasov a rămas întotdeauna de neclintit în eforturile sale de a ghida abordarea muzicală și interesele protejatului său. Acționa *in loco parentis*, vizitându-l pe „tânărul" Musorgski (care avea 32 de ani) pe vremea când împărțea aceeași cameră cu Rimski-Korsakov (27 de ani) la Sankt-Petersburg. Stasov venea dis-de-dimineață, îi ajuta să se dea jos din pat și să se spele, le aducea hainele, le pregătea ceai și sandviciuri, după care, potrivit spuselor sale, când „*noi* treceam la treaba *noastră* [sublinierea mea – O.F.]", el asculta muzica pe care tocmai o compuseseră sau le dădea noi idei și materiale istorice pentru lucrările lor[33]. Caracterul narodnicist al operei *Boris Godunov* (în versiunea sa revizuită cu scena din pădurea Kromî) se datorează în mod cert influenței lui Stasov. La modul general,

toate operele lui Musorgski sunt „despre popor” – dacă prin asta înțelegem națiunea în ansamblul său. Până și *Hovanșcina* – care l-a înnebunit pe Stasov cu toate „odraslele regești”[34] – era subintitulată „O istorie muzicală națională [a poporului]” („*narodnaia muzikalnaia drama*”). Musorgski își explica această abordare narodnicistă într-o scrisoare către Repin, scrisă în august 1873, în care îl felicita pentru *Edecari*:

> *Poporul* este cel pe care vreau să-l înfățișez: când dorm îi văd, când mănânc mă gândesc la ei, când beau văd cum se ridică în fața ochilor mei în toată autenticitatea lor, uriași, simpli și fără găteli! Și de ce bogăție care înfioară (în adevăratul sens al cuvântului) are parte compozitorul în vorbirea poporului – câtă vreme există un colțișor în țara noastră care nu a fost spintecat de calea ferată[35].

Cu toate acestea, existau tensiuni între Musorgski și agenda narodnicistă pe care i-o trasase Stasov – tensiuni care s-au pierdut în politica culturală asociată dintotdeauna cu numele compozitorului[36]. Stasov a fost extrem de important în viața lui Musorgski: el l-a descoperit; el i-a dat materialul necesar pentru cele mai multe dintre marile sale opere; și i-a susținut muzica, ce a rămas necunoscută în Europa în timpul vieții sale și care ar fi fost cu siguranță uitată după moartea lui, fără intervenția lui Stasov. Însă politica criticului nu era împărtășită întru totul de compozitor, ale cărui sentimente pentru „popor”, după cum îi explicase lui Repin, erau înainte de toate o reacție muzicală. Narodnicismul lui Musorgski nu era politic sau filosofic – era artistic. El îndrăgea cântecele populare și a introdus multe dintre ele în operele sale.

Aspectele specifice cântecului popular rusesc – heterofonia corală, schimbările de ton, pasajele melismatice tărăgănate care îl fac să semene cu un psalm sau un bocet – au ajuns să facă parte din limbajul său muzical. Mai presus de orice, cântecul popular era modelul pentru o nouă tehnică de compoziție pentru cor pe care Musorgski a conceput-o pentru prima oară în *Boris Godunov*: acumularea diferitelor voci una câte una, sau în grupuri discordante, pentru a crea genul de heterofonie corală pe care a produs-o, cu un succes fulminant, în scena din pădurea Kromî.

Musorgski era obsedat de meșteșugul transpunerii limbajului uman în sunet muzical. La asta se referea când a spus că muzica ar trebui să fie o cale de a „vorbi cu poporul” – nu era o declarație a unui țel politic[*2]. Urmând teoriile mimetice ale istoricului literar german Georg Gervinus, Musorgski credea că limbajul uman era guvernat de legi muzicale – că un vorbitor transmite emoții și sens prin intermediul unor componente muzicale precum ritmul, cadența, intonația, timbrul, volumul, tonul etc. „Scopul artei muzicale”, scria el în 1880, „este reproducerea în sunete sociale nu numai a unor trăiri, ci și a unor forme de limbaj uman”[37]. Multe dintre cele mai importante compoziții ale sale, precum ciclul de cântece *Savișna* sau opera neterminată bazată pe povestirea lui Gogol „Iarmarocul din Sorocinți”, reprezintă o tentativă de a transpune în sunet calitățile specifice limbajului țăranului rus. Ascultați muzica din povestirea lui Gogol:

> Vi s-a întâmplat, de bună seamă, să auziți prăbușirea îndepărtată a unei cascade, când împrejurimile stârnite sunt pline de vuiet și un haos de uimitoare și nedeslușite

> sunete se învolbură pe dinainte. Și oare nu aceleași sentimente vă stăpânesc, de cum nimeriți în clocotul unui iarmaroc sătesc, când mulțimea se îmbulzește, șerpuind ca un uriaș balaur prin piață și pe ulicioarele strâmte, și țipă, râde cu hohote și tropotește? Zarvă, ocări, mugete, behăituri, totul se contopește într-un vuiet învălmășit. Boi, saci, fân, țigani, oale, femei, turte dulci, cușme – toate îți iau ochii, pestrițe și învălmășite, îmbulzindu-se și forfotind pe dinaintea ochilor. Glasurile se încalecă și nimic nu răzbește din potopul vorbelor, nici un țipăt nu răsună limpede. Prin tot iarmarocul nu se aud decât neguțătorii bătând palma. Se frânge un car, hodorogesc niște fiare, trosnesc niște scânduri aruncate pe jos și capul buimăcit nu mai știe încotro să se întoarcă[38].

În ultimii ani de viață ai lui Musorgski, tensiunile cu mentorul lui s-au acutizat. S-a retras din cercul lui Stasov, vorbind disprețuitor despre artiștii civici, precum Nekrasov, și petrecându-și tot timpul în compania tovarășilor săi aristocrați (întâlniri la care se consuma alcool din belșug), printre care contele Golenișcev-Kutuzov, poet de salon, și arhireacționarul T.I. Filipov. Nu se alăturase dreptei politice – acum, ca și înainte, Musorgski acorda puțină atenție politicii. Însă vedea în principiul ei „artă pentru artă” o eliberare creatoare față de dogma rigidă a lui Stasov a artei angajate politic și guvernate de o idee. Musorgski avea ceva – lipsa pregătirii formale sau poate firea lui îndărătnică, aproape puerilă – care îl făcea să depindă de mentori ca Stasov, dar în același timp să încerce să se desprindă de ei. Simțim această tensiune în scrisoarea lui către Repin:

> Așadar, asta e, strașnic cal fruntaș! *Troika*, chiar și în dezordine, cară ce are de cărat. Nu se oprește din tras… Ce portret al Maestrului [Stasov] ai realizat! Pare că iese din pânză și pășește în cameră. Ce se va întâmpla când va fi lăcuit? Viață, putere – trage, calule fruntaș! Nu osteni! Eu sunt doar calul din margine și mai trag din când în când numai ca să scap de ocară. Mi-e teamă de bici![39]

Antokolski simțea același imbold artistic care îl ferea din calea lui Stasov. A renunțat să mai lucreze la *Inchiziție*, spunând că se săturase de arta civică, și a călătorit prin Europa în anii 1870, perioadă în care a abordat din ce în ce mai mult teme artistice pure în sculpturi precum *Moartea lui Socrate* (1875-1877) și *Iisus Hristos* (1878). Stasov a turbat de mânie. „Ai încetat să fii un artist al maselor întunecate, al figurii necunoscute din mulțime”, îi scria el lui Antokolski în 1883. „Subiectele tale au ajuns să ilustreze «aristocrația omului» – Moise, Hristos, Spinoza, Socrate.”[40]

Până și Repin, „calul fruntaș”, a început să se smucească din hățurile lui Stasov: nu mai voia să tragă la edecul lui pe Volga. A plecat în Vest, s-a îndrăgostit de impresioniști și a pictat portrete și scene drăguțe de cafenea în stil francez, cât se poate de diferite de școala națională rusă de artă utilitară și serioasă. „Am uitat să reflectez asupra unei opere de artă și să o judec”, îi scria Repin lui Kramskoi de la Paris, „și nu regret pierderea acestei aptitudini, care obișnuia să mă macine; dimpotrivă, mi-aș dori să nu o mai recapăt nicicând, deși simt că pe pământul meu natal își va reclama dreptul asupra mea – așa stau lucrurile acolo”[41]. Stasov l-a condamnat pe Repin

pentru această dezertare, acuzându-l că își neglijase datoria artistică față de poporul rus și de țara sa natală. Relațiile au devenit tot mai încordate, atingând punctul critic la începutul anilor 1890, când Repin s-a întors la Academie și și-a reevaluat viziunea asupra tradiției clasice – negând practic toată școala națională. „Stasov își iubea arta barbară, artiștii săi mărunți, grași, urâți, necopți care își trâmbițau adevărurile omenești profunde”, scria Repin în 1892[42]. O vreme, artistul a cochetat chiar cu „Lumea artei” – Benois și Diaghilev, sau „decadenții”, cum îi plăcea lui Stasov să-i numească – și cu idealul său al artei pure. Însă atracția „Rusiei” era prea puternică – iar în cele din urmă și-a îmbunătățit relația cu Stasov. Oricât de mult i-ar fi plăcut lumina Franței, Repin știa că nu putea fi un artist detașat de vechile probleme chinuitoare ale pământului său natal.

3

În 1855, Tolstoi și-a pierdut casa preferată la o partidă de cărți. Vreme de două zile și două nopți a jucat *stos* cu tovarășii săi ofițeri din Crimeea, pierzând întruna, până când, în cele din urmă, a mărturisit în jurnalul său că „pierduse tot – casa Iasnaia Poliana. Cred că nu are rost să scriu – mi-e atât de silă de mine însumi, încât mai bine aș uita că exist”[43]. Partida aceea de cărți poate explica o bună parte din viața lui Tolstoi. La urma urmei, aceasta nu era o casă obișnuită, ci locul unde se născuse, căminul unde își petrecuse primii nouă ani din

viață și moștenirea sacră a preaiubitei sale mame care îi fusese transmisă. Vechea casă Volkonski nu era una deosebit de impresionantă atunci când Tolstoi, care avea doar 19 ani, a intrat în posesia moșiei, cu cele 800 de hectare ale sale și cei 200 de șerbi, la moartea tatălui său în 1847. Varul începuse să se scorojească, acoperișul era găurit, lemnul verandei era putred, aleile erau pline de buruieni, iar grădina englezească nu mai înflorea de mult. Cu toate astea, Tolstoi ținea la ea. „Nu aș vinde casa pentru nimic în lume”, îi scrisese el fratelui său în 1852. „E ultimul lucru de care aș fi dispus să mă despart.”[44] Însă acum, ca să-și poată achita datoriile la cărți, Tolstoi era nevoit să vândă casa în care se născuse. Încercase să ocolească inevitabilul vânzându-și toate celelalte unsprezece sate ale sale, cu tot cu șerbi, cai și proviziile de lemn, dar suma obținută tot nu era de ajuns ca să-și achite datoria. Casa a fost cumpărată de un negustor local și dezmembrată, ca să poată fi vândută bucată cu bucată.

Tolstoi s-a mutat într-o casă mai mică, o anexă a vechiului conac Volkonski – și, parcă pentru a-și spăla păcatele pentru partida lui sordidă de cărți, s-a apucat să transforme moșia într-o fermă model. Existaseră proiecte de acest tip și mai devreme. În 1847, când sosise pentru prima oară acolo ca tânăr moșier, își propusese să devină proprietarul unui ferme model, pictor, muzician, erudit și scriitor, având în minte interesele țăranilor. Acesta era subiectul *Dimineții unui moșier* (1852) – schița neterminată a ceea ce ar fi trebuit să fie un mare roman despre un moșier (adică Tolstoi) care caută să ducă o viață fericită și cinstită la țară, dar care descoperă că aceasta nu poate fi găsită într-un ideal, ci în munca neobosită pentru binele altora mai puțin fericiți. În acea perioadă de

început, Tolstoi le propusese șerbilor de pe moșia sa să le reducă dările – dar șerbii nu au avut încredere în intențiile sale și i-au respins oferta. Tolstoi s-a enervat – subestimase prăpastia dintre nobili și șerbi – și a părăsit mediul rural în favoarea traiului pe picior mare de la Moscova, după care s-a înrolat în armată în Caucaz. Dar la întoarcerea sa în 1856, în aer plutea un nou spirit de reformă. Țarul sfătuise nobilimea să se pregătească pentru eliberarea șerbilor. Atunci a luat Tolstoi hotărârea de neclintit de a trăi o „viață adevărată” alături de țărani. Era dezgustat de viața lui de până atunci – jocurile de noroc, desfrâul, excesul de mâncare și de băutură, stânjeneala provocată de avuție și lipsa oricărei preocupări și a oricărui scop adevărat în viață. La fel ca narodnicii, cu „mersul lor în mijlocul poporului”, a jurat să ducă o nouă viață, o viață a adevărului moral bazată pe muncă țărănească și pe frăția oamenilor.

14. *Moșia lui Tolstoi de la Iasnaia Poliana, sfârșitul secolului al XIX-lea.*
Colibele și câmpurile din prim-plan le aparțin sătenilor

În 1859, Tolstoi a deschis prima școală pentru copiii din sat la Iasnaia Poliana; în 1862, în localitate existau 13 școli, profesorii provenind mai ales din rândurile studenților care fuseseră exmatriculați din universități din cauza concepțiilor lor revoluționare[45]. Tolstoi a devenit magistrat, numit de țar să pună în practică proclamația de emancipare; și și-a înfuriat toți colegii, moșierii de seamă din gubernia Tula, luând partea țăranilor atunci când au cerut pământ. Pe moșia sa, Tolstoi le-a dat țăranilor o parte considerabilă din pământul lui – nicăieri în Rusia proclamația nu a fost aplicată cu atâta generozitate. Aparent, Tolstoi aproape că tânjea să scape de averea lui. Visa să renunțe la traiul său privilegiat și să trăiască precum un țăran, muncind pământul. O vreme chiar a încercat. În 1862, împreună cu noua lui soție, Sonia, s-a stabilit definitiv la Iasnaia Poliana, a renunțat la toți administratorii și a început să se ocupe el însuși de agricultură. Experimentul a fost un eșec total. Lui Tolstoi nu îi plăcea să aibă grijă de porci – și a ajuns să-i înfometeze cu bună știință, până când aceștia au murit. Nu știa să afume carnea, să facă unt, când să are sau să prășească, iar în scurt timp se sătura și fugea la Moscova sau se încuia în birou, lăsând totul în seama angajaților[46].

Însă iluzia persista. „Să vă spun acum ce am hotărât”, le-a zis el copiilor de la școala lui din sat. „Voi renunța la pământul

meu și la stilul meu de viață aristocratic și voi deveni țăran. O să-mi construiesc o colibă la marginea satului, mă însor cu o țărancă și am să lucrez pământul la fel ca voi: o să cosesc, o să ar și toate celelalte.” Când copiii l-au întrebat ce avea să facă cu moșia, Tolstoi le-a răspuns că urma să o împartă. „O vom deține în comun, ca egali, voi și cu mine.” Și dacă oamenii aveau să râdă de el și să spună că pierduse totul? „N-o să vă fie rușine?”, au întrebat copiii. „Cum adică să-mi fie «rușine»?”, a răspuns grav contele. „E o rușine să muncești pentru tine însuți? V-au spus tații voștri vreodată că le e rușine să muncească? Nu. De ce i-ar fi rușine unui bărbat care asigură hrana lui și a familiei sale cu sudoarea frunții? Dacă va râde cineva de mine, ascultați ce-i voi spune: nu e nimic de râs în faptul că un om muncește, dar e foarte rușinos ca el să nu muncească și, cu toate acestea, să o ducă mai bine decât alții. De asta mi-e mie rușine. Mănânc, beau, călăresc, cânt la pian și tot mă plictisesc. Îmi spun: «Ești un pierde-vară».”[47]

Chiar vorbea serios? Spunea toate acestea ca să-i facă pe copii mândri de viața de trudă care îi așteptă ca țărani sau chiar avea de gând să li se alăture? Viața lui Tolstoi a fost plină de contradicții și niciodată nu s-a putut hotărî dacă să devină țăran sau să rămână nobil. Pe de o parte, îmbrățișa cultura elitistă a aristocrației. *Război și pace* este un roman care se simte bine în această lume. Pe durata lucrului la acest roman de proporții au existat momente – cum ar fi ziua în care una dintre școlile din sat s-a închis în 1863 – în care a renunțat la țărani ca la o cauză fără speranță. Nu puteau nici să fie educați, nici să fie înțeleși. *Război și pace* avea să înfățișeze numai „prinți, conți, miniștri, senatori și pe copiii acestora”, promisese el într-una din primele schițe, deoarece, el însuși

fiind nobil, nu putea să înțeleagă ce gânduri îi treceau prin cap unui țăran așa cum „nu putea să înțeleagă ce îi trece prin cap unei vaci atunci când este mulsă sau ce îi trece prin cap unui cal atunci când trage un butoi”[48]. Pe de altă parte, toată viața lui s-a luptat să renunțe la lumea elitistă a privilegiului rușinos și să trăiască „din sudoarea frunții sale”. Căutarea unei vieți simple de trudă era o temă constantă în operele lui Tolstoi. Să-l luăm, de pildă, pe Levin, moșierul care îndrăgește țăranii din *Anna Karenina* – un personaj bazat atât de mult pe viața și pe visurile lui Tolstoi, încât aproape că e autobiografic. Cine poate uita acel moment fericit în care Levin li se alătură țăranilor care cosesc pe câmp și se pierde în muncă și în grup?

> După micul dejun, Levin nu mai nimeri în șir la vechiul loc, ci între bătrânul glumeț care-l invitase să-i fie vecin și un țăran tânăr, însurat de-abia din toamnă, care în vara aceea ieșise pentru prima oară la cosit.
> Ținându-se drept, bătrânul mergea înainte, cu pași mari și egali, mutându-și agale picioarele răsucite. Cu mișcări precise și uniforme, care nu păreau să fie mai grele decât datul din mâini în timpul mersului, parcă în joacă, tăia un polog drept, la fel de gros pe toată lungimea. Parcă nu el mânuia coasa ascuțită, ci aceasta aluneca singură prin iarba grasă.
> După Levin venea tânărul Mișka. Fața lui simpatică, înrămată de împletitura de iarbă proaspătă cu care își prinsese părul, era schimonosită de efort; dar, de îndată ce se uita cineva la el, zâmbea. Probabil că mai degrabă ar fi murit decât să lase să se vadă că îi e greu.

> Levin cosea între ei. Pe arșița cea mai mare, munca nu i se părea atât de grea. Sudoarea, care curgea șiroaie pe el, îl răcorea, iar soarele, care îi frigea spinarea, capul și brațele cu mânecile suflecate până la coate, îi dădea tărie și îndârjire în muncă; și tot mai des veneau acele momente de inconștiență când putea să nu se gândească la ceea ce face. Coasa tăia singură iarba. Erau momente de fericire[49].

Lui Tolstoi îi plăcea să fie în mijlocul țăranilor. Prezența lor fizică îi oferea o plăcere intensă – emoțională, erotică. Mirosul „primăvăratic" al bărbilor lor îl făcea să fie în culmea extazului. Îi plăcea să-i sărute pe țărani. Țărăncile i se păreau irezistibile – atrăgătoare sexual și disponibile grație „drepturilor sale de moșier". Jurnalele lui Tolstoi sunt înțesate cu amănunte privind cuceririle sale de pe moșie – un jurnal i l-a dăruit, după obicei, miresei sale Sonia (la fel cum procedează și Levin cu Kitty) în ajunul nunții lor[*3]: „21 aprilie 1858. O zi minunată. Țărănci în grădină și lângă fântână. Parcă sunt posedat"[50]. Tolstoi nu era un bărbat chipeș, dar avea un apetit sexual de nepotolit și, pe lângă cei 13 copii cu Sonia, mai avea cel puțin 12 în satele de pe moșia sa.

Însă una dintre țărănci a fost mai mult decât o simplă cucerire sexuală. Aksinia Bazîkina avea 22 de ani – și era măritată cu un șerb de pe moșia lui – în 1858, când Tolstoi a văzut-o pentru prima oară. „Nu am mai fost atât de îndrăgostit în viața mea", mărturisea el în jurnal. „Astăzi în pădure. Sunt un nerod. O fiară. Îmbujorarea și ochii ei... Doar la asta mă gândesc."[51] Era mai mult decât o poftă trupească. „Nu mai sunt sentimentele unui holtei", scria el în 1860, „ci ale unui soț pentru soția sa"[52]. Se pare că Tolstoi se gândea serios la o nouă

viață alături de Aksinia, într-o „colibă de la marginea satului”. Turgheniev, care îl vedea des în această perioadă, scria că Tolstoi era „îndrăgostit de o țărancă și nu voia să discute despre literatură”[53]. Turgheniev însuși a avut mai multe aventuri amoroase cu țărăncile lui (una dintre ele i-a dăruit doi copii), așa că probabil înțelegea ce simțea Tolstoi[54]. În 1862, când Tolstoi s-a căsătorit cu Sonia, a încercat să rupă relația cu Aksinia; iar în primii ani de căsnicie, când lucra neîncetat la *Război și pace*, e greu de imaginat că se furișa în pădure să o caute pe Aksinia. Dar în anii 1870 a început să se vadă din nou cu ea. Aceasta i-a dăruit un fiu pe nume Timofei, care a devenit vizitiu la Iasnaia Poliana. Multă vreme după aceea, Tolstoi a continuat să viseze la Aksinia. Chiar și în ultimul an al vieții sale îndelungate, la o jumătate de veac de la prima lor întâlnire, își exprima bucuria, văzând „picioarele dezgolite” ale unei țărănci, „la gândul că Aksinia e încă în viață”[55]. Era mai mult decât atracția obișnuită a unui moșier față de o țărancă. Aksinia a fost „soția” neoficială a lui Tolstoi, iar el a continuat să o iubească și la bătrânețe. Aksinia nu era frumoasă după nici unul dintre standardele obișnuite, însă avea o anumită calitate, o forță spirituală și o vioiciune, care făcea să fie îndrăgită de toți sătenii. „Fără ea”, scria Tolstoi, „*horovodul* nu era *horovod*, femeile nu cântau, copiii nu se jucau”[56]. Tolstoi vedea în ea întruchiparea a tot ce era bun și frumos la țăranca rusoaică – era mândră, puternică și chinuită – și așa a înfățișat-o în mai multe din operele sale. Ea apare, de pildă, în *Diavolul*, povestea lor de dragoste dinainte și după căsătoria lui. Poate e grăitor faptul că Tolstoi nu a știut cum să-și încheie povestirea. Au fost publicate două finaluri diferite:

unul în care eroul o ucide pe țărancă și celălalt în care se sinucide.

Și povestea vieții lui Tolstoi a rămas neîncheiată. La jumătatea anilor 1870, la apogeul „mersului în mijlocul poporului”, Tolstoi a trecut printr-o criză morală care l-a făcut, la fel ca pe studenți, să-și caute izbăvirea în țărănime. După cum relatează în *Spovedanie* (1879-1880), dintr-odată înțelesese că tot ce dăduse până atunci sens vieții sale – fericirea familiei și creația artistică – era de fapt lipsit de însemnătate. Nici unul dintre marii filosofi nu îi aducea vreo alinare. Religia ortodoxă, cu Biserica sa opresivă, era de neacceptat. S-a gândit la suicid. Dar și-a dat seama brusc că exista o religie adevărată în care să-și pună credința – în suferința, truda și viața trăită în comun a țărănimii ruse. „A fost întreaga mea viață”, îi scria el vărului său. „A fost mănăstirea mea, biserica unde evadam și mă ascundeam de toate grijile, îndoielile și tentațiile din viața mea.”[57]

Cu toate acestea, chiar și după criza lui spirituală, Tolstoi a rămas ambivalent: îi idealiza pe țărani și îi plăcea să fie în mijlocul lor, dar vreme de mulți ani nu a reușit să se desprindă de convențiile societății și să devină el însuși țăran. În multe privințe, doar s-a jucat „de-a țăranul”. Când ieșea la plimbare sau ca să călărească, se îmbrăca în straie țărănești – era cunoscut în toată lumea pentru cămașa și cureaua lui țărănești, pantalonii și papucii din fibre vegetale –, dar când mergea la Moscova sau lua masa cu prietenii se îmbrăca în haine croite la comandă. În timpul zilei muncea pe câmpurile de la Iasnaia Poliana, după care se întorcea la conac pentru a lua cina servită de slujitori cu mănuși albe. Repin l-a vizitat pe scriitor în 1887 pentru a picta primul dintr-o serie de portrete

ale lui Tolstoi. Bărbat cu origini realmente modeste, Repin a fost dezgustat de comportamentul contelui. „Să cobori pentru o zi în această beznă a existenței țărănimii și să proclami: «Sunt cu voi» – asta e curată ipocrizie.”[58] Nici țăranii nu se lăsau păcăliți, se pare. Patru ani mai târziu, în toiul foametei din 1891, Repin l-a vizitat din nou pe conte. Tolstoi a insistat să-i arate „modul țărănesc” în care se ara un câmp. „De mai multe ori”, își amintea Repin, „au trecut pe lângă noi câțiva țărani de la Iasnaia Poliana, și-au scos căciulile, au făcut o plecăciune și și-au continuat drumul ca și când nu ar fi băgat în seamă isprava contelui. Dar a apărut un alt grup de țărani, în mod evident din satul învecinat. Aceștia se opresc și se zgâiesc vreme îndelungată. Iar apoi se petrece un lucru ciudat. Niciodată nu am mai văzut o ironie mai clară pe chipul unui țăran de rând”[59].

Tolstoi era conștient de această ambiguitate și a suferit enorm ani în șir. Ca scriitor, și rus pe deasupra, simțea responsabilitatea artistului de a călăuzi și de a lumina poporul. Acesta era motivul pentru care înființase școlile țărănești, își consumase energia scriind povestiri de la țară și înființase o editură („Intermediarul”) ca să-i publice pe clasici (Pușkin, Gogol, Leskov și Cehov) pentru numărul tot mai mare de cititori din mediul rural. Totuși, în același timp, începea să creadă că țăranii erau profesorii societății și că nici el, nici vreun alt vlăstar al civilizațiilor imorale din lume nu puteau oferi ceva. Predând la școlile din sat, a ajuns la concluzia că țăranul avea o înțelepciune morală superioară nobilului – idee pe care o explica prin stilul de viață simplu și în comun al țăranului. Asta îl învață Karataev pe Pierre în *Război și pace*:

> Legături de prietenie, atașamente, iubiri – în sensul în care înțelegea Pierre aceste sentimente – Karataev n-avea; dar iubea și trăia îndrăgind tot ceea ce viața îi punea în față, mai ales omul, nu un om oarecare, un anumit om știut, ci aceia pe care îi avea în fața ochilor... Pentru Pierre însă, Platon rămase pentru totdeauna... nepătrunsa, rotunda și veșnica întruchipare a spiritului de simplitate și de adevăr[60].

Cu fiecare an, Tolstoi se străduia să trăiască tot mai mult ca un țăran. A învățat să-și facă singur papucii și mobila. A renunțat la scris și-și petrecea timpul muncind la câmp. Ca o schimbare față de viața sa anterioară, a propovăduit chiar castitatea și a devenit vegetarian. Uneori, seara, li se alătura pelerinilor care mergeau de la Moscova la Kiev și treceau pe lângă moșia lui. Străbătea kilometri întregi împreună cu ei, iar dis-de-dimineață se întorcea desculț, cu o nouă confirmare a credinței sale. „Da, acești oameni îl cunosc pe Dumnezeu", obișnuia el să spună. „În ciuda tuturor superstițiilor lor, a credinței lor în Sfântul Nicolae-al-primăverii și Sfântul Nicolae-al-iernii sau în Icoana cu Trei Mâini, sunt mai aproape de Dumnezeu decât noi. Duc vieți morale, de oameni muncitori, iar înțelepciunea lor simplă este în multe privințe superioară tuturor artificiilor culturii și filosofiei noastre."[61]

4

În 1862, Tolstoi s-a căsătorit cu Sofia (Sonia) Behrs, fiica lui Andrei Behrs, doctorul palatului Kremlin din Moscova, în cadrul unei ceremonii care a avut loc la Catedrala Adormirea Maicii Domnului de la Kremlin. Tolstoi s-a inspirat din acest eveniment atunci când a scris superba scenă a nunții lui Kitty cu Levin din *Anna Karenina.* Ca în cazul multor nunți aristocrate de la acea vreme, ceremonia îmbină ritualuri ortodoxe și țărănești; și se insistă, după cum spune mama lui Kitty, prințesa Șcerbațkaia, „asupra respectării tuturor obiceiurilor cu strictețe”[62]. Într-adevăr, putem vedea scena ca pe un document etnografic despre acest aspect deosebit al traiului rusesc.

Orice rus știe versurile din romanului lui Pușkin *Evgheni Oneghin* în care Tatiana, nefericită în dragoste, își întreabă dădaca dacă a fost vreodată îndrăgostită. Țăranca îi răspunde cu o poveste tristă: cum a ajuns să fie măritată, la doar 13 ani, cu un băiat și mai tânăr decât ea, pe care nu îl mai văzuse până atunci:

— În anii mei, vezi tu, se știe,
N-am auzit despre iubire,
Că soacra mă-ngropa de vie,
De-aș fi încercat vreo-mpotrivire…
— Dar cum te cununară, *niania*?
— Cum vrut-a Domnul. Al meu, Iania,
Era mai tânăr decât mine.
Ani treisprezece n-aveam bine,
Și-o pețitoare pe la tata

Trei săptămâni a tot umblat,
Până ce el s-a-nduplecat.
Am plâns de frică, de, ca fata,
Cosița-n plâns mi-au despletit,
Spre-altar cântând m-au însoțit.

Și iată-mă-n cămin străin…
Dar tu m-asculți?[63]

Scena rezumă contrastul dintre cele două culturi diferite – cea europeană și cea populară – în societatea rusă. În vreme ce Tatiana privește căsnicia prin prisma literaturii romantice, dădaca ei o vede din perspectiva unei culturi patriarhale în care sentimentele sau alegerile individuale în dragoste sunt luxuri străine. Tolstoi realizează același contrast în scena nunții lui Kitty. În timpul ceremoniei, Dolly se gândește cu lacrimi în ochi la propria poveste de dragoste cu Stiva Oblonski și, „dezicându-se de trecut” (adică de toate infidelitățile lui sexuale), „nu-și mai amintea decât de prima ei dragoste inocentă”. Între timp, la intrarea în biserică se află un grup de femei care au venit de pe stradă să privească „absorbite” jurămintele mirilor. Ascultăm cum vorbesc între ele:

— De ce-o fi așa de plânsă? O măritată cu de-a sila?
— Cu de-a sila după un bărbat atât de chipeș! O fi prinț?
— Cea în atlaz alb i-o fi soră? Ia, ascultă cum o să zbiere diaconul: „Să se teamă de bărbatul ei”.
— Sunt de la Mănăstirea Ciudov?
— Nu, de la Sinod.

— L-am întrebat pe valet. Cică o ia și-o duce îndată la moșie. Zice că-i putred de bogat. De asta au și dat-o după el.
— Da, e o pereche frumoasă.
[…]
— Ce mireasă drăgălașă, parc-ar fi o oiță gătită! Orice-ați spune, păcat de surata noastră[64].

Kitty probabil că nu se simțea ca „o oiță gătită” – povestea ei de dragoste cu Levin era cât se poate de adevărată –, dar, dacă ar fi să ne luăm după experiența Soniei, poate că ar fi găsit câteva lucruri în comun cu aceste femei de pe stradă.

Sonia avea 18 ani când s-a căsătorit cu Tolstoi – destul de tânără după standardele europene, însă nu și după cele rusești. De fapt, aceasta era vârsta medie de căsătorie pentru femei în Rusia secolului al XIX-lea – mult mai mică până și față de regiunile preindustriale din Europa de Vest, unde femeile se căsătoreau relativ devreme (în jurul vârstei de 25 de ani)[65]. (În ultimii 300 de ani, nici o altă țară europeană nu a avut o vârstă medie la prima căsătorie pentru femei de 20 de ani – iar din acest punct de vedere căsătoria în Rusia corespunde mai curând tiparului asiatic.)[66] Prin urmare, dădaca Tatianei nu era o excepție prin faptul că se căsătorise atât de tânără, deși, potrivit dreptului canonic rusesc, 13 ani era cea mai mică vârstă la care se putea mărita. Stăpânilor de șerbi le plăcea ca țărăncile să se căsătorească de tinere, ca să le poată zămisli mai mulți șerbi; povara taxelor putea fi ușor distribuită astfel încât țăranii în vârstă să fie de aceeași părere. Uneori stăpânii șerbilor impuneau cu de-a sila căsătorii timpurii – vătafii lor aliniau fetele și băieții care aveau vârsta potrivită pentru căsătorie pe două rânduri și

trăgeau la sorți cine cu cine să se căsătorească[67]. În clasele superioare (cu excepția negustorimii), fetele se măritau mai târziu, deși în provincie nu era neobișnuit ca o mireasă de viță nobilă să fie puțin mai mare decât un copil. Sonia Tolstoi ar fi compătimit-o pe prințesa Raevskaia, care a rămas văduvă la 35 de ani, vârstă până la care născuse 17 copii, primul la doar 16 ani[68].

Căsătoria aranjată a rămas norma în Rusia rurală până la începutul secolului XX. Căsnicia țărănească nu se baza pe dragostea dintre cei doi indivizi („Nu auziserăm nicicând de dragoste", își amintește dădaca Tatianei). Era un rit colectiv menit să subordoneze cuplul și noua familie culturii patriarhale a satului și a Bisericii. Norme comunitare stricte determinau alegerea unui partener de viață – cumpătarea și hărnicia, sănătatea și calitățile ce țineau de creșterea copiilor fiind mai importante decât aspectul fizic sau personalitatea. Potrivit obiceiului de pe tot cuprinsul Rusiei, părinții mirelui numeau un pețitor în sezonul de curtat din toamnă, care găsea o mireasă într-unul din satele învecinate și aranja ca aceasta să fie verificată în cadrul unei așa-numite *smotrinie.* Dacă rezultatul era mulțumitor, cele două familii începeau să negocieze prețul miresei, costul trusoului, schimbul de proprietate și cheltuielile pentru nuntă. După ce se puneau de acord, oficializau înțelegerea privind căsătoria printr-un toast la care asista întreaga comunitate, însoțit de un cântec de ceremonie și un *horovod*[69]. Judecând după lamentațiile acestor cântece, mireasa nu aștepta cu nerăbdare ziua nunții. Exista o întreagă serie de cântece prenupțiale – majoritatea bocete în care mireasa se „văita", potrivit folcloristului Dal din secolul al XIX-lea, „jelind pierderea fecioriei"[70]. *Horovod*-ul

prenupțial, pe care fetele din sat îl cântau și dansau primăvara, era o melodie tristă și amară despre viața care le aștepta în casa soțului lor:

> Mă pun să mă mărit cu un mojic
> Cu o familie deloc mică.
> Vai! Vai! Vai! Vai! Vai de mine!
> Cu un tată, o mamă
> Și patru frați
> Și trei surori.
> Vai! Vai! Vai! Vai! Vai de mine!
> Spune socrul meu:
> „Uite cum vine o urâcioasă!”.
> Spune soacra mea:
> „Uite cum vine o stricată!”.
> Cumnatele mele strigă:
> „Uite cum vine una bună de nimic!”.
> Cumnații mei strigă:
> „Uite cum vine o scandalagioaică!”.
> Vai! Vai! Vai! Vai! Vai de mine![71]

Mirele și mireasa aveau un rol preponderent pasiv în ritualurile țărănești de nuntă, care erau îndeplinite de întreaga comunitate în cadrul unui spectacol dramatic extrem de formal. În noaptea de dinaintea nunții, miresei îi era luată centura obișnuită care îi proteja puritatea feciorelnică și era spălată de fetele din sat la baia publică. Această practică (*devicinik*) avea o importantă semnificație simbolică. Era însoțită de cântece ritualice prin care se invocau spiritele magice ale băii publice, despre care se

credea că îi protejează pe mireasă și pe copiii acesteia. Ștergarul cu care era uscată mireasa era apoi stors, iar apa adunată era folosită la dospitul aluatului pentru găluștile ritualice servite oaspeților la nuntă. Punctul culminant al acestui ritual desfășurat la baia publică era despletirea cozii fecioarei, după care părul era reîmpletit în două cozi, ce simbolizau începutul vieții conjugale. La fel ca în culturile orientale, expunerea părului femeii era considerată o ispită sexuală și toate țărăncile măritate din Rusia își țineau părul împletit ascuns sub o basma sau o broboadă. Virginitatea miresei era o chestiune importantă pentru comunitate, și, până când nu era confirmată, fie de degetul pețitorului, fie prin prezența petelor de sânge pe cearșafuri, onoarea familiei ei rămânea sub semnul întrebării. La petrecerea de nuntă, nu era un lucru neobișnuit ca musafirii să fie martori la deflorarea miresei – sau, uneori, ca oaspeții să-i dezbrace pe cei doi și să le lege picioarele cu ștergare brodate.

Și în clasele superioare mai existau urme ale acestor obiceiuri patriarhale în secolul al XIX-lea, iar în rândul negustorilor, după cum bine știe oricine cunoaște piesele lui Ostrovski, această cultură țărănească era cât se poate de vie. În cadrul aristocrației rusești, căsătoriile aranjate au rămas ceva firesc cu mult după ce în Europa fuseseră înlocuite cu cele din dragoste; și, deși iubirea romantică a devenit mai influentă în secolul al XIX-lea, nu a devenit niciodată cu adevărat principiul călăuzitor. Chiar și în cele mai educate familii, părinții aveau aproape întotdeauna ultimul cuvânt în alegerea partenerului, iar literatura memorialistică a vremii este plină de povești de dragoste destrămate din cauza împotrivirii părinților. La sfârșitul secolului al XIX-lea, tatăl

rareori dezaproba căsătoria copilului său; cu toate acestea, din respect pentru obiceiul străvechi, a rămas o practică acceptată ca pretendentul să discute mai întâi cu părinții și să le ceară permisiunea de a le lua fiica de soție.

În provincii, unde nobilimea era în general mai apropiată de cultura țăranilor, familiile de nobili asimilau și mai lent noțiunea europeană de iubire romantică. Cererile în căsătorie erau făcute de obicei de către părinții pretendentului, care discutau cu părinții viitoarei mirese. Așa s-a căsătorit tatăl lui Serghei Aksakov, părinții lui adresându-i cererea tatălui miresei sale[72]. Obiceiul țărănesc al numirii unui pețitor a fost păstrat și de numeroase familii de nobili în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, ca și verificarea miresei – chiar dacă sub forma unei mese obișnuite la care nobilul o cunoștea pe fată și, dacă era de acord, le propunea pe loc un contract de căsătorie părinților ei[73]. Și asupra contractelor de căsătorie cădeau de regulă de acord familiile mirelui și miresei de viță nobilă. Când părinții lui Serghei Aksakov s-au logodit în anii 1780, au oficializat înțelegerea privind căsătoria cu un ospăț la care a participat întreaga comunitate – aproape la fel cum era obiceiul în rândul țărănimii[74]. Contractul de căsătorie între nobili era un lucru complicat, își amintea Elizaveta Rimski-Korsakov, care s-a logodit în anii 1790. A necesitat mai multe săptămâni de pregătiri intense, timp în care „oamenii care cunoșteau prețurile au aranjat totul”, și a fost consfințit cu o imensă petrecere de logodnă la care au participat membrii ambelor familii, s-au rostit rugăciuni, s-au oferit daruri de preț ca o mărturie a bunelor intenții și s-a făcut schimb de portrete ale mirelui și miresei[75].

Moscova era centrul pieței căsătoriilor pentru nobilimea din provincii. Balurile de toamnă de la Moscova erau o transpunere conștientă a ritualurilor de curtat desfășurate toamna de către țărani și pețitorii lor. De aici și sfatul dat mamei Tatianei în *Evgheni Oneghin*:

> La Moscova, la bâlci de fete!
> Acolo mofturi n-o s-arăte![76]

Pușkin însuși și-a cunoscut soția, pe Natalia Goncearova, care la vremea aceea avea doar 16 ani, la un bal de toamnă din Moscova. La Moscova, potrivit memorialistului F.F. Vighel de la începutul secolului al XIX-lea, exista o

> întreagă clasă de pețitori la care puteau apela pretendenții de viță nobilă, transmițându-le vârsta potențialei mirese și diferitele condiții ale cererii în căsătorie. Acești pețitori își prezentau apoi oferta în cadrul Adunării Nobililor, îndeosebi în sezonul de toamnă, când nobilii veneau din provincii să-și găsească o mireasă[77].

În *Anna Karenina*, Levin vine la Moscova să-i facă curte lui Kitty. Ritualurile de la nunta lor erau inspirate în egală măsură de tainele Bisericii și de obiceiurile păgâne ale țărănimii. Kitty părăsește casa părinților ei și călătorește cu icoana familiei până la biserică, unde urmează să-l întâlnească pe Levin (care întârzie, la fel ca Tolstoi la propria nuntă, deoarece servitorul îi rătăcise cămașa). Conform obiceiului, părinții mirelui și cei ai miresei nu participă la slujbă, deoarece nunta era considerată momentul în care

tinerii căsătoriți își părăsesc casele lumești și se alătură familiei Bisericii. Ca toate miresele din Rusia, Kitty este însoțită de nașii ei, al căror rol este, potrivit obiceiului, acela de a-l ajuta pe preot să săvârșească acest ritual de inițiere oferindu-le mirelui și miresei pâinea sfințită, binecuvântându-i cu icoane și punându-le pe cap „cununiile”.

— Puneți-o pe cap! se auziră sfaturi, atunci când preotul le puse cununiile pe cap și Șcerbațki ținea cununia mai sus de capul miresei, cu mâna tremurându-i în mănușa cu trei nasturi.

— Pune-mi-o! șopti Kitty, zâmbind.

Levin se uită la ea și rămase uimit de strălucirea de bucurie care îi lumina fața: și acest sentiment, fără voie, i se transmise și lui. Ca și Kitty, era senin și vesel.

Le făcea plăcere să asculte citirea epistolei apostolicești și tunetul glasului protodiaconului la ultimul verset, așteptat cu atâta nerăbdare de publicul străin. Le făcu plăcere să soarbă din cupa întinsă vinul roșu și cald, amestecat cu apă și se bucurară și mai mult atunci când preotul, dându-și felonul pe spate și luându-i de mână, îi conduse, în acompaniamentul basului care cânta „Isaiia dănțuiește”, împrejurul analoghionului. Șcerbațki și Cirikov, care țineau cununiile, se încurcau în trena miresei și zâmbeau și ei și se bucurau de ceva, așa că ba rămâneau în urmă, ba se ciocneau de miri, atunci când preotul se oprea. Scânteia bucuriei, care se aprinsese în ființa lui Kitty, părea să li se transmită tuturor celor din biserică. Lui Levin i se părea că și preotului, și diaconului, ca și lui însuși, le venea să zâmbească.

> După ce le luă cununiile de pe cap, preotul citi ultima rugăciune și îi felicită pe miri. Levin se uită la Kitty și i se păru că n-o mai văzuse niciodată așa. Era fermecătoare datorită noii fericiri ce se citea pe chipul ei. Voia să-i spună ceva, dar nu știa dacă ceremonia se încheiase. Preotul îl scoase din încurcătură. Zâmbi cu buzele sale blânde și îi spuse încet:
> — Sărutați-vă soția, și dumneavoastră sărutați-vă soțul.
> Apoi le luă lumânările din mână[78].

„Cununia” (*venceane*), cum era numită ceremonia de nuntă în Rusia, simboliza harul pe care îl primea cuplul de la Sfântul Duh, întrucât întemeia o nouă familie sau biserică domestică. Cununiile erau făcute de obicei din frunze și flori. Erau cununii ale bucuriei și martiriului, căci orice căsnicie creștină implica sacrificiu de fiecare parte. Cu toate acestea, cununiile aveau și o semnificație laică: mirele și mireasa erau numiți de oamenii de rând „țarul” și „țarina”, iar potrivit proverbelor, ospățul de nuntă trebuia să fie „*po țarskii*” – o petrecere vrednică de regi[79].

Căsnicia tradițională rusă era una patriarhală. Drepturile soțului erau susținute de învățăturile Bisericii, de cutumă, de dreptul civil și cel canonic. Potrivit Culegerii de Legi din 1835, principala îndatorire a soției era aceea de a „se supune voinței soțului ei” și de a trăi alături de el în orice împrejurare, mai puțin aceea în care era exilat în Siberia[80]. Statul și Biserica vedeau în soț un autocrat – autoritatea lui absolută asupra soției și a familiei făcând parte din ordinea divină și naturală. „Soțul și soția sunt o singură ființă”, declara Konstantin Pobedonoșțev, prim-procurorul arhireacționar al Sfântului

Sinod și preceptorul personal al ultimilor doi țari. „Soțul este stăpânul soției. Soția nu se distinge de soțul ei. Acestea sunt principiile de bază din care decurg prevederile legii noastre.”[81] În realitate, rusoaicele aveau dreptul legal de a-și controla proprietatea – drept care, se pare, fusese instituit în secolul al XVIII-lea, iar în unele chestiuni care aveau de-a face cu proprietatea stăteau mai bine decât femeile din restul Europei sau din America[82]. Dar femeile erau profund dezavantajate când venea vorba despre moștenirea proprietății familiei; nu aveau dreptul legal de a solicita o separare sau de a contesta autoritatea soțului; iar dacă nu era vorba de o rană gravă, nu erau protejate împotriva agresiunii fizice.

„Vai! Vai! Vai! Vai! Vai de mine!” Bocetul miresei nu era lipsit de temei. Țăranca măritată era sortită să ducă o viață de suferință – într-o asemenea măsură, încât viața ei a devenit un simbol al nefericirii țăranului, fiind folosită de către scriitorii secolului al XIX-lea pentru a evidenția cele mai cumplite aspecte ale vieții rusești. Familia tradițională țărănească era mult mai numeroasă decât omoloaga ei europeană, deseori având mai bine de doisprezece membri, soțiile și familiile a doi sau trei frați locuind sub același acoperiș cu părinții. Tânăra mireasă care sosea în această gospodărie era cel mai probabil împovărată cu cele mai neplăcute sarcini – căra diverse lucruri, gătea, spăla, avea grijă de copii –, fiind în general tratată ca un șerb. Trebuia să tolereze nu numai avansurile sexuale ale soțului ei, ci și pe ale tatălui acestuia, întrucât străvechiul obicei țărănesc *snohacestvo* îi dădea bătrânului casei drepturi asupra corpului ei în lipsa fiului său. Apoi mai erau și bătăile aplicate soției. Secole la rând, țăranii

revendicaseră dreptul de a-și bate nevestele. Proverbele rusești erau pline de sfaturi privind înțelepciunea acestui tip de violență:

> „Lovește-ți nevasta cu coada toporului, apleacă-te și vezi dacă mai răsuflă. Dacă da, înseamnă că se preface și mai vrea."
> „Cu cât îți bați mai tare baba, cu atât mai gustoasă va fi ciorba."
> „Bate-ți femeia cum îți bați cojocul și apoi va fi mai puțină zarvă."
> „Nevasta e bună de două ori în viață: când o aduci în casă [ca mireasă] și când o scoți afară pe năsălie."[83]

Pentru cei care credeau că țăranul e un creștin veritabil (adică, practic, pentru toată intelectualitatea), aceste obiceiuri barbare constituiau o problemă. Dostoievski a încercat să o ocolească, afirmând că oamenii ar trebui judecați mai curând după „lucrurile sfinte după care tânjesc" decât după „faptele lor frecvente de bestialitate", care nu erau decât de suprafață, „mâzga veacurilor de oprimare". Cu toate acestea, până și Dostoievski s-a poticnit atunci când a venit vorba despre bătutul nevestei:

> Ați văzut vreodată cum își bate mujicul nevasta? Eu am văzut. Începe cu o frânghie sau cu o curea. Viața țăranilor e lipsită de plăceri estetice: de muzică, teatre, reviste; firește, acestea trebuie compensate cu ceva. Legându-și nevasta sau prinzându-i picioarele în crăpătura dușumelei, mujicul nostru începea probabil s-o bată metodic, cu sânge-rece,

chiar somnoros, cu lovituri ritmice, neascultând țipetele și rugămințile, adică, de fapt, ascultându-le, ascultându-le cu desfătare, altfel ce plăcere ar mai avea de pe urma bătăii?... Loviturile se întețesc, devin mai șfichiuitoare, mai numeroase; el începe să se înfierbânte, să prindă gust. Iată-l că s-a sălbăticit de tot, lucru pe care îl știe și singur cu satisfacție. Țipetele animalice ale mucenițeiei îl amețesc precum vinul... Apoi [femeia] rămâne în cele din urmă fără glas, încetează să mai țipe și doar geme cumva sălbatic, răsuflarea i se taie clipă de clipă, iar loviturile devin acum și mai dese, și mai apăsate... Deodată el aruncă cureaua cât colo, ca un smintit pune mâna pe un ciomag, pe un retevei, la nimereală, îl rupe din trei lovituri pe spinarea ei și basta! Se retrage, se așază la masă, oftează și începe să bea cvas[84].

Bătutul nevestei era un fenomen rar întâlnit în rândul nobilimii, însă obiceiurile patriarhale impuse de *Domostroi*, manualul din secolul al XVI-lea al familiei rusești, erau încă prezente. Aleksandra Labzina, fiica unui nobil mărunt, a fost măritată la aniversarea a 13 ani, în 1771, cu un bărbat pe care l-a cunoscut abia în ziua nunții. Cum tatăl ei murise, iar mama era grav bolnavă, i-a fost dată soțului ei cu instrucțiuni din partea mamei sale „să-i dea ascultare în toate”. S-a dovedit că soțul ei era o fiară, care o trata cu cruzime. O încuia în camera ei zile în șir, timp în care se culca cu nepoata lui sau pleca de acasă cu zilele, la băut și la prostituate, împreună cu prietenii. I-a interzis să meargă la înmormântarea mamei sale ori să-și viziteze dădaca bolnavă. În cele din urmă, ca mulți bărbați de acest gen, soțul ei a fost trimis să administreze minele de la

Petrozavodsk și mai târziu de la Nercinsk, colonia penitenciară siberiană unde a fost exilat Volkonski. Departe de orice cenzură socială, tratamentul soției sale a devenit tot mai sadic. Într-o noapte geroasă a încuiat-o dezbrăcată în șopron, timp în care și-a făcut de cap cu prostituate în casă. Fata a îndurat totul cu smerenie creștină, până când el a murit de sifilis; și s-a întors în Rusia, unde s-a măritat în cele din urmă cu vicepreședintele Academiei de Artă[85].

Tratamentul Labzinei a fost extraordinar de crud, însă cultura patriarhală care îl produsese era mai mult sau mai puțin generalizată în provincii până în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Maria Adam, de exemplu, o proprietară de pământ, avea în gubernia Tambov o mătușă care se măritase cu un moșier învecinat în anii 1850. Soțul ei, s-a aflat, se căsătorise cu ea doar ca să intre în posesia moșiei sale, căci imediat după nuntă i-a făcut viața un calvar. Mătușa a fugit și a căutat adăpost acasă la nepoată, dar soțul a venit și a găsit-o, a amenințat că o va „jupui de vie”, iar când a intervenit servitoarea soției lui, a bătut-o cu biciul. În cele din urmă, după mai multe scene înfiorătoare, Maria le-a dus pe mătușa sa și pe servitoarea grav rănită să ceară ajutor acasă la guvernatorul provinciei, însă acesta nu a vrut să accepte dovezile femeilor și le-a alungat. Vreme de trei luni au locuit acasă la Maria, baricadate înăuntru ca să se apere de soțul care venea acolo și le agresa în fiecare zi, până când, în cele din urmă, în atmosfera liberală a anului 1855, a fost numit un nou guvernator, care a obținut permisiunea Senatului ca mătușa Mariei să trăiască departe de soțul ei[86]. Asemenea divorțuri erau însă extrem de rare – în jur de 50 pe an pe tot cuprinsul Rusiei în anii 1850, ajungând la cel mult câteva sute

în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea[87] –, mult mai puține decât în Europa la acea vreme. Până în 1917, Biserica Rusă a deținut controlul asupra căsătoriei și a divorțului și s-a împotrivit cu încăpățânare curentului european de relaxare a legilor privind divorțul.

Spre sfârșitul nunții lui Kitty din *Anna Karenina*, preotul îi îndeamnă pe soți să pășească pe o bucată de mătase trandafirie unde să săvârșească sfintele taine.

> Oricât de des auziseră amândoi că acela care va călca primul pe covor va fi capul familiei, nici Levin, nici Kitty nu-și putură aminti acest lucru atunci când făcură cei câțiva pași. Nu auzeau nici părerile spuse cu voce tare, nici discuțiile aprinse despre faptul că, după cum văzuseră unii, el călcase primul, sau că, după cum observaseră alții, călcaseră amândoi odată[88].

Tolstoi vedea în căsătoria lui Kitty cu Levin idealul iubirii creștine: fiecare trăiește pentru celălalt și, prin această dragoste, amândoi trăiesc întru Dumnezeu. Și viața lui Tolstoi a fost o căutare a acestei comuniuni, a acestui atașament. Tema îi domină întreaga operă literară. Într-o vreme crezuse că ar putea găsi această apropiere în viața militară – dar a ajuns să satirizeze „frăția” militară și să ceară desființarea armatei. Apoi a căutat-o în lumea literară a Moscovei și Sankt-Petersburgului – dar a ajuns să o condamne și pe aceasta. Multă vreme a crezut că soluția problemei sale era sanctitatea căsătoriei; multe dintre operele lui dau glas acestui ideal. Dar nici aici nu a reușit să găsească o legătură adevărată. Propriul egoism îi stătea mereu în cale. Poate că Tolstoi și-a imaginat că

relația sa cu Sonia avea să fie una idilică, precum cea dintre Levin și Kitty, însă viața reală era foarte diferită. În familia Tolstoi nu existau îndoieli cu privire la cine păpușise primul pe covor. Contele era la fel ca orice țăran în relațiile cu soția sa. În primii opt ani de căsnicie, Sonia i-a dăruit opt copii (potrivit jurnalului ei, avea pretenții sexuale înainte ca ea să se fi recuperat după naștere). Sonia îi era și secretară privată, transcriind până noaptea târziu manuscrisele la *Război și pace.* Mai târziu Tolstoi a mărturisit că se „purtase urât și cu cruzime – așa cum se poartă orice soț cu nevasta lui. Am lăsat pe umerii ei toată munca grea, așa-numita «muncă femeiască», iar eu am mers la vânătoare sau m-am distrat”[89]. Dezgustat de propria purtare, Tolstoi a ajuns să pună la îndoială baza romantică a căsătoriei. Aceasta este tema centrală a tuturor operelor sale de ficțiune, de la *Anna Karenina* la *Sonata Kreutzer* (1891) și *Învierea* (1899). Anna este sortită să se autodistrugă, nu atât ca o victimă tragică a societății, cât pentru că este victima tragică a propriilor patimi (la fel ca Tolstoi). În ciuda imensei sale suferințe și a sacrificiului pe care îl face pierzându-și copilul ca să dea curs iubirii ei pentru Vronski, Anna comite păcatul de a trăi pentru a fi iubită. Tolstoi și-a expus propria opinie într-un eseu intitulat „Despre viață”, în care a dezbătut contradicția cu care se confruntă oamenii care trăiesc doar pentru ei, care își caută fericirea ca indivizi, când ea nu poate fi găsită decât trăind pentru ceilalți. Aceasta este lecția pe care o învață Levin odată ce se așază la casa lui, cu soție și copil: fericirea depinde de o formă de iubire care dăruiește; și ne putem găsi pe noi înșine doar prin intermediul unei comuniuni cu celelalte ființe

umane. Tolstoi nu o găsise în căsnicia sa. Dar credea că o găsise în țărănime.

5

În 1897, societatea rusă era prinsă într-o dezbatere furtunoasă pe marginea unei povestiri. „Mujicii” de Cehov spune povestea unui lacheu bolnav din Moscova care se întoarce împreună cu soția și fiica lui în satul natal, unde descoperă că familia sa, lovită de sărăcie, îl urăște pentru faptul că a mai adus două guri de hrănit. Lacheul moare, iar văduva lui, care a slăbit și s-a urâțit pe durata scurtei sale șederi în sat, se întoarce la Moscova cu aceste cugetări triste asupra deznădejdii vieții țărănești:

> În timpul verii și al iernii ce trecuse au fost zile când i se părea că acești oameni trăiesc mai rău decât animalele și i se făcea frică de ei; sunt grosolani, necinstiți, murdari, bețivi, trăiesc dușmănindu-se, în veșnică ceartă, pentru că nu se respectă, se tem unul de altul și se bănuiesc. Cine ține cârciumă și îmbată poporul? Mujicul. Cine cheltuiește și bea banii obștii, ai școlii și ai bisericii? Mujicul. Cine a furat de la vecini, a pus foc și a depus mărturie falsă la judecată pentru o sticlă de vodcă? Cine se ridică cel dintâi împotriva mujicilor, la adunările zemstvei și cu alte prilejuri? Mujicul. Da, o apucă teama trăind printre ei, și totuși sunt oameni

care plâng, suferă ca toți oamenii, și în viețile lor nu se întâmplă nimic care n-ar putea găsi dezvinovățire[90].

Povestirea crease o fisură în mitul țăranului bun. Țăranul era acum doar o ființă umană abrutizată și înăsprită de sărăcia sa, și nu depozitarul unor învățăminte morale deosebite pentru societate. Narodnicii l-au denunțat pe Cehov pentru faptul că nu reflectase idealurile spirituale ale vieții țărănești. Tolstoi a numit povestirea „un păcat față de popor", afirmând că Cehov nu privise în sufletul țăranului[91]. Slavofilii au atacat-o ca pe o defăimare a Rusiei. Însă marxiștii, ale căror opinii începeau să se facă auzite, au lăudat povestirea pentru faptul că dezvăluia modul în care dezvoltarea orașului capitalist cauzase declinul satului. Și reacționarii erau încântați de povestire, întrucât dovedea, spuneau ei, că țăranul era cel mai mare dușman al lui însuși[92].

Ar putea părea ciudat că o operă literară a provocat asemenea unde de șoc puternice în întreaga societate. Însă identitatea Rusiei avea la bază mitul pe care Cehov îl distrusese. Idealul narodnicist al țărănimii devenise în asemenea măsură fundamental pentru modul în care națiunea se concepea pe sine, încât să pui în discuție acest ideal echivala cu a stârni îndoieli chinuitoare cu privire la întreaga Rusie. Impactul povestirii era și mai tulburător din pricina stilului factual simplu în care era scrisă. Părea nu atât o operă de ficțiune, cât un studiu documentar: cenzorul țarist îl numise un „articol"[93].

Povestirea lui Cehov era rodul faptului că autorul ei cunoștea din proprie experiență țărănimea. În satele din jurul micuței sale moșii de la Melihovo erau mulți țărani care

mergeau să lucreze ca servitori în casele aristocrate din Moscova, aflată în apropiere. Influența vieții urbane era vizibilă în comportamentul celor care rămâneau în urmă. Cu puțin timp înainte de a scrie povestirea, Cehov a avut ocazia să observe un grup de servitori beți în propria bucătărie. Unul dintre ei își măritase fata, împotriva voinței sale, în schimbul unei găleți cu vodcă, pe care acum o beau[94]. Dar Cehov nu era șocat de asemenea scene. În anii cât lucrase ca doctor ajunsese să-i cunoască pe țărani. Țăranii bolnavi veneau la Melihovo de la kilometri depărtare, iar el îi trata gratuit. În timpul epidemiei de holeră care urmase foametei din 1891, renunțase la scris și lucrase ca medic pentru *zemstva* raională din Moscova. Munca istovitoare îl familiarizase cu condițiile precare în care trăiau și mureau țăranii cei mai săraci. „Țăranii sunt grosolani, nesănătoși și suspicioși", îi scria Cehov unui prieten, „dar gândul că strădaniile noastre nu vor fi în zadar face ca totul să fie trecut cu vederea"[95]. Cinci ani mai târziu, în 1897, Cehov a ajutat la colectarea datelor pentru primul recensământ național din istoria rusă. A fost îngrozit de ceea ce a aflat – că la doar câțiva kilometri de Moscova existau sate în care șase din zece copii mureau până la vârsta de un an. Asemenea statistici l-au înfuriat, el fiind un liberal al „faptelor mărunte", și l-au împins spre stânga politică. Descoperind, de pildă, că săracii externați din spital mureau din cauza lipsei îngrijirilor necesare, Cehov i-a trimis o diatribă lui Ejov, un bine-cunoscut editorialist al cotidianului de dreapta *Novoe vremia*, în care a susținut că, de vreme ce bogații deveneau și mai bogați transformându-i pe țăranii săraci în bețivi și prostituate, ar trebui obligați să acopere costurile îngrijirilor lor medicale[96].

În spatele vâlvei stârnite de povestirea lui Cehov se ascundea o problemă importantă legată de viitorul Rusiei ca țară rurală. Vechea Rusie rurală era dată la o parte de progresul orașelor, iar națiunea era împărțită în această privință. Pentru slavofili și narodnici, care vedeau virtuțile unice ale Rusiei în cultura și comunitatea țărănească străveche, subjugarea tot mai mare a satului de către oraș reprezenta o catastrofă națională. Dar pentru occidentaliști, liberali și marxiști, care îmbrățișau orașul ca pe o forță de modernizare, țărănimea era înapoiată și sortită pieirii. Până și guvernul a fost nevoit să-și reevalueze politica țărănească pe măsură ce influența pieței urbane a început să schimbe mediul rural. Comuna țărănească nu mai reușea să hrănească populația tot mai mare din mediul rural, darămite să mai și asigure un surplus comercializabil supus impozitării de către stat; iar pe măsură ce criza agrară s-a adâncit, a devenit nucleul organizator al revoluției țărănești. Din 1861, guvernul lăsase satele în mâinile comunelor – considerându-le bastioanele ordinii patriarhale în mediul rural: administrarea de către stat s-a oprit la nivelul orașelor raionale. Dar după Revoluția din 1905 guvernul și-a schimbat politica. În timpul mandatului lui Stolîpin, prim-ministru între 1906 și 1911, a încercat să dizolve comuna sătească, care organizase războiul țăranilor împotriva conacelor, încurajându-i pe țăranii mai puternici să înființeze ferme private pe terenuri scoase de sub controlul comunal și ajutându-i în același timp pe cei care erau prea slabi pentru muncile agricole sau care nu aveau acces la pământ din pricina noilor legi privind proprietatea privată să se mute și să muncească la oraș.

Principala cauză a acestei transformări era declinul treptat al agriculturii țărănești în zona centrală suprapopulată a Rusiei. Obiceiurile egalitare ale țăranilor îi stimulau prea puțin să producă altceva decât copii. Asta deoarece comuna distribuia pământul către gospodării în funcție de numărul gurilor de hrănit. Rata natalității din Rusia (de circa 50 de nașteri la 1.000 de oameni pe an) era de aproape două ori mai mare decât media europeană în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, iar cele mai mari rate erau în zonele unde pământul era deținut de comună, iar dimensiunea terenului acordat era decisă în funcție de numărul membrilor familiei. Creșterea astronomică a populației rurale (de la 50 la 79 de milioane între 1861 și 1897) a generat o criză tot mai mare de pământ. Până la sfârșitul secolului, una din zece gospodării țărănești nu avea pământ deloc; iar una din cinci avea o parcelă doar puțin mai mare de un hectar, care cu greu putea hrăni o familie, având în vedere metodele primitive de cultivare folosite în zona agricolă centrală. Comunele menținеau sistemul cu asolament trienal în câmp deschis folosit în Europa de Vest în epoca medievală, în care două terenuri erau cultivate și unul rămânea pârloagă în fiecare an. Fiecare gospodărie primea un anumit număr de fâșii arabile în funcție de mărimea ei și, cum animalele erau lăsate să pască pe miriște și nu existau împrejmuiri, toți fermierii trebuiau să respecte aceeași rotație a culturilor. Pe măsură ce populația a crescut, fâșiile de teren arabil productiv au devenit tot mai înguste. În cele mai supraaglomerate regiuni, aceste fâșii aveau o lățime de cel mult câțiva metri, ceea ce făcea imposibilă folosirea plugurilor moderne. Pentru a hrăni populația în creștere, comunele măreau suprafața de teren

arabil reducând pârloagele și pășunile. Însă pe termen lung acest lucru a înrăutățit situația – pământul și-a pierdut fertilitatea din cauză că era lucrat în exces, iar turmele de animale (principala sursă de îngrășământ) s-au redus din cauza lipsei pășunilor. La sfârșitul secolului al XIX-lea, una din trei gospodării țărănești nu avea nici măcar un cal[97]. Milioane de țărani au fost alungați de pe pământuri de sărăcia lucie. Unii au reușit să supraviețuiască grație meșteșugurilor locale, precum țesutul, olăritul sau tâmplăria, tăiatul și căratul lemnului, deși multe dintre aceste îndeletniciri erau eliminate de concurența fabricilor; sau muncind cu ziua pe moșiile nobililor, deși afluxul de noi mașini a redus cererea de forță de muncă de la un an la altul. Alții au părăsit zonele centrale supraaglomerate în favoarea stepelor întinse și pustii din Siberia, unde coloniștilor li se puneau la dispoziție terenuri. Dar cei mai mulți au fost nevoiți să meargă la oraș, unde au ajuns să fie muncitori necalificați în fabrici sau să lucreze ca servitori. Lacheul lui Cehov se numărase printre aceștia.

Noul stil urban se infiltra și în satele izolate. Familia țărănească tradițională extinsă a început să se destrame pe măsură ce țăranii mai tineri și cu mai multă știință de carte se străduiau să pună capăt tiraniei patriarhale a satului și să-și creeze propriile gospodării. Și-au îndreptat atenția spre oraș și valorile culturale ale acestuia pentru a dobândi independență și demnitate. Practic, orice slujbă urbană părea mai bună în comparație cu greutățile și rutina anostă a vieții țărănești. Potrivit unui sondaj efectuat în rândul elevilor din mediul rural la începutul anilor 1900, jumătate dintre ei voiau să aibă o „profesie educată” la oraș, în vreme ce mai puțin de 2% își doreau să calce pe urmele părinților lor țărani. „Vreau să fiu

vânzător”, a spus un elev, „fiindcă nu-mi place să merg prin noroi. Vreau să fiu ca oamenii aceia care sunt îmbrăcați îngrijit și care lucrează ca vânzători”[98]. Profesorii erau alarmați, deoarece, odată ce învățau să citească, mulți fii de țărani întorceau spatele muncii agricole și se socoteau superiori celorlalți țărani, plimbându-se țanțoși în haine extravagante de oraș. Acești băieți, scria un sătean, „fugeau la Moscova și acceptau orice slujbă”[99]. De acolo, priveau satul ca pe o lume „întunecată” și „înapoiată”, cu superstiții și sărăcie zdrobitoare – o lume pe care Troțki ar descrie-o ca fiind Rusia „icoanelor și gândacilor” –, și idealizau orașul, considerându-l o forță a educației și progresului social. Aceasta era baza revoluției culturale pe care avea să se construiască bolșevismul. Asta pentru că membrii de rând ai partidului erau recrutați mai ales din rândul țăranilor tineri ca aceștia; iar ideologia sa era o știință a disprețului față de lumea țărănească. Revoluția avea să o mătură cu totul.

Bolșevismul era construit pe cultura comercială de masă a orașelor. Cântecul urban, foxtrotul și tangoul, gramofonul, târgurile de distracții și cinematograful – acestea erau formele sale după 1917. Totuși, această cultură urbană îi atrăgea deja pe țărani în anii 1890, când prezența ei s-a făcut pentru prima oară simțită în mediul rural. Cântecul popular a fost înlocuit treptat cu „romanța crudă” urbană, sau *ceastușka*, un cântec cu rimă destul de grosolan care era acompaniat de regulă la acordeon (altă invenție) în cârciumi sau pe străzi. Spre deosebire de cântecul popular, a cărui interpretare era colectivă și impersonală, aceste cântece urbane aveau o tematică personală și erau pline de individualitate. Și povestea populară era pe cale de dispariție, pe măsură ce noii cititori

rurali creați de recenta dezvoltare a învățământului primar s-au îndreptat spre literatura urbană a poveștilor cu detectivi, de aventură sau de dragoste. Tolstoi se temea că țăranii aveau să se otrăvească cu valorile egoiste ale acestui nou comerț cu cărți. Era îngrijorat că aceste povești urbane aveau eroi care izbândeau prin viclenie și înșelătorie, în vreme ce vechea tradiție țărănească respectase principiile morale. Unindu-și forțele cu editorul Sîtin, fiul unui umil negustor care se îmbogățise din vânzarea unor asemenea broșuri ieftine în provincii, Tolstoi a înființat „Intermediarul" pentru a publica ediții ieftine ale clasicilor ruși și povești simple de la țară, precum „Cum a înapoiat un mic diavol un codru de pâine" și „Unde este Dumnezeu este iubire", pe care Tolstoi însuși le-a scris pentru noua masă de cititori de la țară. În decurs de patru ani de la înființarea editurii, în 1884, vânzările crescuseră de la 400.000 de exemplare la un număr ametitor de 12 milioane[100] – vânzări de carte ce nu au putut fi egalate de nici o altă țară până la China lui Mao. Dar vânzările au scăzut în anii 1890, pe măsură ce la oraș erau aduse cărți mai incitante, iar cititorii au întors spatele „poveștilor cu zâne" și „povestirilor moralizatoare" ale lui Tolstoi[101].

Pentru intelectualitate, care se definea prin misiunea sa culturală de a ridica masele la nivelul său de civilizație, această dezertare a constituit o lovitură mortală. Țăranul fusese „pierdut" în favoarea culturii comerciale vulgare a orașelor. Țăranul care era menit să adăpostească sufletul rus – creștin autentic, socialist altruist și un far moral pentru lumea întreagă – devenise o victimă a banalității. Dintr-odată, vechile idealuri erau strivite și, așa cum prevestise Dostoievski, odată ce apărătorii „poporului" și-au dat seama că acesta nu era așa

cum și-l închipuiseră ei, s-au lepădat de el fără nici o umbră de regret. Dacă înainte țăranul însemna lumină, acum era umbra tot mai neagră ce se așternea peste Rusia în deceniile de dinainte de 1917. Clasele educate au fost cuprinse de o panică morală din cauza a ceea ce considerau a fi prăbușirea țărănimii în barbarie.

Revoluția din 1905 le-a confirmat toate temerile. Ani la rând, intelectualitatea visase la o revoluție eminamente democratică. Încă din anii 1890, liberalii și socialiștii se asociaseră în campania lor pentru reformă politică. S-au bucurat în primăvara anului 1905, când toată țara părea să ceară la unison drepturi democratice. În octombrie 1905, când Imperiul Rus era cuprins de revolte populare, armata era mutilată de răzvrătirile soldaților, iar propriul tron era amenințat de o grevă generală, Nicolae al II-lea a cedat în cele din urmă presiunii miniștrilor lui liberali de a înfăptui o serie de reforme politice. Manifestul din Octombrie, cum au ajuns acestea să fie cunoscute, era un fel de constituție – deși nu a fost emis cu acest titlu, deoarece țarul a refuzat să recunoască orice constrângeri formale asupra puterii sale autocrate. Manifestul prevedea libertăți civile și un parlament legislativ (sau Dumă) ales printr-un vot larg. Țara a sărbătorit. S-au format noi partide politice. Oamenii spuneau că se născuse o nouă Rusie. Dar revoluția politică se transforma în tot acest timp într-una socială, pe măsură ce muncitorii insistau asupra cererilor lor radicale de democrație industrială printr-un număr tot mai mare de greve și proteste violente, iar țărănimea își relua lupta străveche pentru pământ, confiscând proprietăți și alungând nobilimea de pe moșii. Unitatea națională din 1905 s-a dovedit în scurt timp a fi iluzorie,

liberalii și socialiștii luând-o pe căi diferite după octombrie. Pentru elitele înstărite, Manifestul din Octombrie era scopul final al revoluției. Dar pentru muncitori și țărănime era doar începutul unei revoluții sociale împotriva proprietății și a privilegiului. Liberalii speriați au dat înapoi în privința angajamentului lor față de revoluție. Nesupunerea tot mai mare a claselor inferioare, luptele de stradă, incendierile și distrugerea moșiilor care aveau loc în mediul rural, neîncrederea și ura de pe chipurile țăranilor care au continuat să le facă probleme moșierilor multă vreme după restabilirea sângeroasă a ordinii – toate acestea au distrus caracterul romantic al „poporului” și al cauzei sale.

În 1909, un grup de filosofi critici la adresa intelectualității radicale și a rolului ei în Revoluția din 1905 a publicat o culegere de eseuri intitulată *Vehi* (*Repere*), în care era exprimată cu forță această deziluzie. Eseurile au stârnit un val uriaș de controverse – nu în ultimul rând deoarece autorii lor (foști marxiști precum Piotr Struve și Nikolai Berdiaev) avuseseră cu toții un trecut impecabil (adică radical din punct de vedere politic) –, ceea ce era grăitor în privința noii tendințe de îndoială și autoanaliză a intelectualității. Eseurile constituiau un atac feroce la adresa cultului „poporului” din secolul al XIX-lea și a tendinței lui de a subordona toate celelalte interese cauzei poporului. Prin această urmărire a intereselor materiale, intelectualitatea împingea Rusia către o a doua revoluție, mult mai violentă și mai distructivă decât prima. Civilizația era amenințată și era datoria claselor educate să înfrunte această realitate:

> *Așa suntem noi*: pe lângă faptul că nu putem visa să ne contopim cu poporul, trebuie să ne temem de el mai mult decât de orice pedeapsă a guvernului și trebuie să binecuvântăm acea autoritate care, doar cu baionetele și închisorile ei, reușește să ne apere de furia populară[102].

Exista un sentiment general, căruia eseurile îi dăduseră glas, că masele aveau să distrugă civilizația europeană fragilă a Rusiei și că, dacă avea să izbucnească revoluția, Rusia urma să fie trasă în jos, la nivelul țărănimii semisălbatice. Romanul lui Andrei Belîi *Petersburg* (1913-1914) e plin de imagini în care orașul este cotropit de hoarde asiatice. Nici măcar Gorki, un erou și un apărător al omului de rând, nu a rezistat noii atmosfere apocaliptice. „Ai dreptate de 666 de ori", îi scria el unui prieten din lumea literară în 1905, „[revoluția] dă naștere unor adevărați barbari, aidoma celor care au devastat Roma"[103].

Această atmosferă sumbră a fost surprinsă în ceea ce este cu siguranță cel mai dezolant portret al vieții rurale din literatura lumii: nuvela *Satul* (1910) de Ivan Bunin. Bunin avea experiența vieții de țăran. Spre deosebire de Turgheniev sau Tolstoi, care erau descendenți ai elitei aristocratice, Bunin aparținea micii nobilimi provinciale, care trăise dintotdeauna aproape de țărani și care avea un stil de viață asemănător acestora în multe privințe. Bunin considera țăranul „tipul național", iar povestirile sale despre țărani erau concepute ca judecăți asupra poporului rus și a istoriei sale. Nu-și făcuse niciodată iluzii cu privire la calitățile spirituale sau nobile ale țăranilor. Jurnalele lui sunt pline de incidente oribile la care fusese martor sau despre care auzise în sate: o femeie care a

fost bătută atât de crunt de soțul ei beat, încât a trebuit să fie „bandajată ca o mumie”; o altă femeie violată atât de des de soțul ei, încât a murit în urma hemoragiei[104]. Primele povestiri ale lui Bunin tratau realitățile dure ale vieții la țară în anii 1890 – un deceniu al foametei și exodului rural. Ele abundă în imagini ale distrugerii și degradării: sate abandonate, fabrici care scoteau un fum roșu-aprins, țărani bătrâni sau bolnavi. Aici satul lui Bunin era un tărâm al frumuseții naturale subminat și distrus treptat de noua economie industrială. Însă după 1905 Bunin și-a schimbat perspectiva asupra satului. A ajuns să-l considere nu doar o victimă, ci principalul vinovat de moartea sa. Nuvela *Satul* este plasată în 1905, într-un loc numit Durnovo (de la cuvântul *durnoi*, care înseamnă „rău” sau „putred”). Țăranii de aici sunt descriși ca fiind posomorâți și ignoranți, prădalnici și necinstiți, leneși și corupți. În Durnovo nu se întâmplă mare lucru. Nuvela lui Bunin nu are intrigă. Ea constă în descrierea existenței mohorâte a unui cârciumar care e îndeajuns de inteligent încât să conștientizeze deșertăciunea propriei vieți. „Doamne, ce loc! E o temniță!”, conchide el. Cu toate acestea, după cum sugerează nuvela lui Bunin, toată Rusia rurală e un Durnovo[105].

Satul a zdruncinat puternic societatea. Poate mai mult decât orice altă operă literară, i-a făcut pe ruși să se gândească la soarta fără speranță a țărănimii lor. „Ceea ce l-a frapat pe cititor în această carte”, scria un critic, „nu a fost descrierea sărăciei materiale, culturale și juridice a țăranului... ci conștientizarea faptului că nu exista nici o scăpare. Țăranul înfățișat de Bunin putea dobândi, în cel mai bun caz... doar înțelegerea propriului primitivism deznădăjduit, a faptului că

este condamnat”[106]. Gorki scria despre *Satul* că silise societatea să se gândească serios „nu doar la țăran, ci și la întrebarea dacă Rusia va mai exista sau nu”[107].

La fel ca Bunin, Maxim Gorki știa cum era viața la țară: deziluziile sale în privința țărănimii se bazau pe experiență. El însuși provenea din „adâncuri” – orfan care supraviețuise mâncând din gunoaiele de pe malurile Volgăi și cutreierând orașele, un copil al străzii îmbrăcat în zdrențe. Tolstoi spunea odată despre Gorki că părea „să se fi născut bătrân” – și, într-adevăr, în primii săi opt ani de viață, Gorki cunoscuse suferința umană mai mult decât avea să vadă contele în toate cele opt decenii ale vieții sale. Casa bunicului lui Gorki din Nijni Novgorod, unde fusese crescut după moartea tatălui său, era, după cum o descria el în *Copilăria* (1913), un microcosm al Rusiei provinciale – un loc al sărăciei, cruzimii și răutății, unde bărbații aveau patima băuturii, iar femeile își găseau alinarea în Dumnezeu. Gorki a simțit toată viața o aversiune teribilă față de această Rusie rurală „înapoiată” – dezgust care l-a așezat alături de bolșevici:

> Când îmi amintesc de aceste apăsătoare ticăloșii ale vieții rusești pline de sălbăticie, mă întreb uneori dacă face să vorbesc de ele. Și, de fiecare dată, îmi răspund cu o convingere mereu nouă: face, deoarece ele-s un adevăr adânc înrădăcinat, care n-a fost stârpit nici până în ziua de azi. Și acesta-i adevărul pe care trebuie să-l cunoști temeinic, ca să-l poți smulge cu rădăcină cu tot din mintea și din sufletul omului și din viața noastră apăsătoare și rușinoasă[108].

În 1888, la vârsta de 20 de ani, Gorki „mersese în mijlocul poporului” împreună cu un narodnic pe nume Romas care a încercat să înființeze o cooperativă și să-i organizeze pe țăranii dintr-un sat de pe Volga, de lângă Kazan. Demersul s-a sfârșit dezastruos. Sătenii au dat foc cooperativei și i-au alungat după ce Romas a ignorat amenințările țăranilor mai bogați, care aveau legături strânse cu negustorii vechi din orașul învecinat și care nu priveau cu ochi buni amestecul lor. Trei ani mai târziu, Gorki a fost bătut până și-a pierdut cunoștința de un grup de țărani atunci când a încercat să intervină în apărarea unei femei care fusese dezbrăcată de tot și bătută cu cravașa de soțul ei și o mulțime înfiorătoare după ce fusese găsită vinovată de adulter. Experiența i-a lăsat lui Gorki o neîncredere amară în „sălbaticul nobil”, ducându-l la concluzia că, oricât de buni ar fi luați individual, țăranii lăsau tot ce era bun în urmă atunci când se „strângeau laolaltă într-o gloată cenușie”:

> …ori se gudurau ca niște câini pe lângă cei puternici, de-ți era scârbă să te uiți la ei. Alte dăți îi apuca din senin o cruzime de fiară, se zbârleau, își arătau colții și urlau sălbatic unii la alții, gata să se încaiere, ba se și încăierau din nimica toată. În asemenea clipe erau înspăimântători, gata să dărâme și biserica, unde nu mai departe decât în ajun se îndrumaseră blajini și smeriți, ca oile la țarc[109].

Privind înapoi la violența anilor revoluționari – violență pe care a pus-o pe seama „instinctelor sălbatice” ale țărănimii ruse –, Gorki scria în 1922:

Unde este așadar țăranul acela rus prietenos, contemplativ, căutătorul neobosit al adevărului și dreptății, prezentat atât de convingător și de frumos lumii de literatura rusă a secolului al XIX-lea? În tinerețe am căutat serios un asemenea om în toată Rusia rurală, dar nu l-am găsit[110].

6

În 1916, Diaghilev a fost întrebat unde își avea originile intelectuale compania Ballets Russes. În țărănimea rusă, a răspuns acesta: „în obiectele utile (ustensilele domestice din zonele rurale), în pictura săniilor, în modelele și culorile rochiilor țărănești sau în ramele sculptate ale unui geam ne găsim motivele și pe această temelie construim”[111]. În realitate, compania Ballets Russes era o urmașă directă a „mersului în mijlocul poporului” din anii 1870.

Totul a început la Abramțevo, colonia artiștilor creată de familia Mamontov pe moșia ei de lângă Moscova, care a devenit în scurt timp centrul mișcării artelor și meșteșugurilor. Soția magnatului feroviar, Elizaveta, era o bine-cunoscută simpatizantă a narodnicilor; și, la scurt timp după ce moșia a fost cumpărată în 1870, a deschis acolo o școală și un spital pentru țărani. În 1876 s-a mai înființat un atelier de tâmplărie, unde elevii care absolviseră școala puteau învăța o meserie utilă. Scopul era reînsufletirea meșteșugurilor țărănești care dispăreau cu repeziciune, pe măsură ce căile ferate aduceau produse mai ieftine din fabricile de la

oraș. Artiști precum Hartmann și Elena Polenova s-au inspirat din această artă țărănească și, sub îndrumarea lui Polenova, în curând s-au deschis ateliere noi, pentru a răspunde cererii tot mai mari a clasei de mijloc de ceramică și pânzeturi în stil țărănesc. Polenova și artiștii ei obișnuiau să cutreiere satele și să copieze modelele de pe uși și ramele geamurilor, ustensilele domestice și mobilă, pe care le adaptau ulterior pentru designurile stilizate ale articolelor meșteșugărești produse în atelierele coloniei. Polenova a adunat câteva mii de artefacte țărănești care pot fi văzute și astăzi la Muzeul Meșteșugurilor de la Abramțevo. Ea considera că aceste artefacte erau rămășițele unui stil rusesc străvechi care nu dispăruse încă și care le dădea, după părerea ei, o valoare mai mare decât cea a designurilor moscovite care îi inspiraseră pe artiști în trecut. Căci acestea din urmă făceau parte dintr-o tradiție dispărută, la fel de îndepărtată de poporul rus ca „arta Africii sau a Greciei antice”[112]. În tablourile și designurile ei de mobilier, Polenova a încercat, potrivit propriilor spuse, să dea glas „spiritului vital al viziunii poetice a poporului rus asupra naturii”, folosind motive animaliere și ornamente florale pe care le schițase pe baza artefactelor țărănești[113].

Fanii urbani ai acestui stil „neonațional” îl considerau o artă rusească pură și autentică. Stasov, de pildă, era de părere că ușa lui Polenova cu „Pisică și bufniță” putea fi opera „unui maestru nemaipomenit de talentat, dar anonim al Rusiei noastre străvechi”[114]. Însă era de fapt o iluzie. La începutul anilor 1890, când a fost sculptată ușa, Polenova trecuse de la copierea designurilor populare la asimilarea lor în cadrul stilului art nouveau, ceea ce a făcut ca lucrările ei să fie și mai atrăgătoare pentru clasa urbană de mijloc.

Și alți artiști au trecut de la arta etnografică la cea comercială. La atelierele de brodat Solomenko din gubernia Tambov, de exemplu, designurile artiștilor erau tot mai adaptate la gusturile burgheze ale orășencelor care își permiteau aceste obiecte de lux. În locul culorilor stridente preferate de țărani în designurile lor (portocaliu, roșu și galben), ei foloseau culori mai estompate (verde-închis, crem și maro), care erau mai pe placul locuitorilor de la oraș. Aceeași schimbare s-a produs și la atelierele de textile de la Talașkino, înființate de prințesa Maria Tenișeva pe moșia ei din Smolensk în 1898. Țărăncilor din zonă „nu le plăceau culorile noastre”, își amintea Tenișeva, „spuneau că sunt prea «mohorâte»”, și a fost nevoită să le ofere țesătoarelor bani în plus ca să le convingă să le folosească în lucrările lor[115].

Articolele meșteșugărești în stil popular aparținându-i lui Serghei Maliutin, principalul artist de la Talașkino, erau pură invenție. Maliutin a creat prima *matrioșka*, păpușa rusească în care sunt introduse alte păpuși mai mici, în 1891. La vremea aceea lucra la atelierele meșteșugărești ale *zemstvei* Moscovei de la Serghiev Posad, specializate în jucării rusești. Contrar credinței larg răspândite astăzi, *matrioșka* nu-și are cătuși de puțin rădăcinile în cultura populară rusă. Păpușa a fost creată ca urmare a unei comenzi venite din partea familiei Mamontov de a face o versiune rusească a păpușii japoneze de același tip. Maliutin a creat o țărancă tânără și îmbujorată, de forma unui butoiaș, cu un pui sub braț. Fiecare păpușă mai mică înfățișa un aspect diferit al vieții țărănești; iar în mijloc se afla un bebeluș strâns înfășat, în stil rusesc. Obiectul a devenit extrem de popular, astfel încât, până la sfârșitul anilor 1890, câteva milioane de păpuși erau produse

an de an. Ulterior s-a născut și mitul potrivit căruia *matrioșka* era o jucărie rusească veche[116]. La Talașkino, Maliutin și-a aplicat stilul aparte și la mobilier, ceramică, ilustrații de carte, decoruri de scenă și clădiri. Admiratorii urbani, precum Diaghilev, vedeau în opera lui esența unui „caracter rus țărănesc organic” care, susținea Diaghilev în una dintre cele mai naționaliste declarații ale sale, avea să vestească o „Renaștere a Nordului”[117]. Dar adevărații țărani ruși aveau o altă părere. În 1902, când Tenișeva a organizat la Smolensk o expoziție a produselor de la Talașkino, au venit să o vadă mai puțin de 50 de persoane; și, după cum își amintea aceasta, țăranii „ne-au privit lucrurile nu cu desfătare, ci cu o uimire mută, căreia ne-a fost greu să-i găsim o explicație”[118].

15. *Elena Polenova – ușă sculptată cu „Pisică și bufniță”; atelierul din Abramțevo, începutul anilor 1890*

Nu este numaidecât evident ce l-a atras pe Diaghilev la neonaționaliștii de la Abramțevo și Talașkino – relație care a dat naștere fanteziilor folclorice ale companiei Ballets Russes.

În 1898, s-a lansat într-o diatribă împotriva „artei țărănești”, atacându-i pe artiștii care voiau să „șocheze lumea” „târând papuci și zdrențe țărănești pe pânză”[119]. După temperamentul său artistic, impresarul era un aristocrat cosmopolit, chiar dacă provenea din orașul Perm. În casa bunicului său, unde fusese crescut de la vârsta de zece ani, domnea o atmosferă de diletantism cultivat, cu concerte și seri literare regulate, în care tânărul Serghei, care vorbea fluent franceza și germana și știa să cânte bine la pian, se simțea în elementul său. Ca student la drept la Universitatea din Sankt-Petersburg la începutul anilor 1890, Diaghilev se simțea în largul său printre esteții tineri, precum Alexandre Benois, Dmitri Filosofov (vărul lui Diaghilev) și Walter („Valecika”) Nouvel. În aceste cercuri domnea o atmosferă narodnicistă, mai ales pe moșia Bogdanovskoe de lângă Pskov, care îi aparținea mătușii lui Filosofov, Anna Pavlovna, o bine-cunoscută activistă pentru emanciparea femeilor și o gazdă literară al cărei salon din Sankt-Petersburg era frecventat adesea de Dostoievski, Turgheniev și Blok. Cei patru studenți obișnuiau să-și petreacă verile la Bogdanovskoe; atunci le-a încolțit în minte ideea înființării unei reviste care să educe publicul în privința artei însemnate din trecut. Împreună cu artistul Léon Bakst (un vechi prieten din școală al lui Benois, Filosofov și Nouvel la Academia Mai din Sankt-Petersburg), au creat mișcarea „Lumea artei”, care organiza concerte, expoziții și conferințe pe teme artistice, și au înființat o revistă cu același nume, care a rezistat din 1898 până în 1904. Finanțată de Tenișeva și Mamontov, revista a ajuns să-i prezinte pe artiștii din colonii care se inspirau din folclor alături de artiștii occidentali

moderni – combinație care avea să fie reluată ulterior de Diaghilev și Benois în cadrul companiei Ballets Russes.

Cofondatorii „Lumii artei” se considerau petersburghezi cosmopoliți (se autointitulau grupul „Nevski Pickwick”) și susțineau ideea unei culturi universale despre care considerau că era întruchipată de acea civilizație. Se identificau cu aristocrația și vedeau în această clasă un mare depozitar al moștenirii culturale a Rusiei. Într-un pasaj din *Memoriile* sale care este esențial pentru înțelegerea „Lumii artei”, Benois sublinia această idee atunci când își amintea de Filosofovi, una dintre vechile familii aristocrate din Rusia:

> A lor era clasa căreia îi aparțineau toate marile figuri ale culturii ruse din secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, clasa care a creat desfătările stilului de viață specific rusesc. Din această clasă proveneau eroii și eroinele din romanele lui Pușkin și Lermontov, Turgheniev și Tolstoi. Aceasta era clasa care a realizat tot ce era pașnic, de valoare, trainic și menit să dăinuie pentru totdeauna. Ea a impus ritmul vieții rusești… Toate subtilitățile psihologiei ruse, toate nuanțele sensibilității noastre morale tipic rusești au luat naștere și s-au dezvoltat în acest mediu[120].

Mai presus de orice, se identificau cu valorile artistice ale aristocrației. Vedeau arta ca pe o expresie spirituală a geniului creator al individului, și nu ca pe un vehicul pentru programe sociale sau idei politice, așa cum credeau că ajunseseră artele rusești sub patronajul lui Stasov. Faptul că îi venerau pe Pușkin și pe Ceaikovski își avea rădăcinile în această filosofie –

nu „artă pentru artă”, așa cum insistau adesea, ci credința că opera de artă ar trebui să integreze idei.

Reacționând împotriva tradiției realiste din secolul al XIX-lea, gruparea „Lumea artei” încerca să restabilească un ideal mai vechi de frumusețe ca principiu artistic pentru ceea ce considerau a fi renașterea culturală a Rusiei (și pe care o promovau cu succes). Tradiția clasică a Sankt-Petersburgului era una dintre expresiile acestui ideal. Cercul „Lumea artei” a făcut un cult pentru Sankt-Petersburgul secolului al XVIII-lea. Era practic definit prin nostalgia după o civilizație despre care simțeau că era pe cale să dispară. Atât Benois, cât și nepotul său, Evgheni Lansere, au produs o serie de gravuri și litografii care înfățișau scene urbane din timpul domniei lui Petru și a împărătesei Ecaterina cea Mare. Benois se plângea că idealul clasic al Sankt-Petersburgului din secolul al XVIII-lea fusese abandonat de naționaliștii vulgari din secolul al XIX-lea. În anul revoluționar 1905, Diaghilev a organizat o expoziție de portrete rusești din secolul al XVIII-lea în palatul Taurida, care a devenit curând sediul Dumei și al Sovietului din Petrograd. A descris portretele numindu-le „o splendidă sinteză a unei perioade strălucite, dar, vai!, pe cale să se încheie din istoria noastră”[121].

Dar arta țărănească putea fi privită și ca o formă de „clasicism” – cel puțin în formele stilizate în care era prezentată de către neonaționaliști. Era impersonală, simbolică și austeră, strict reglementată de tradițiile populare ale reprezentării, o expresie mistică a lumii spirituale și, cu toate acestea, strâns legată de ritualurile și practicile colective ale vieții sătești. Exista aici o „lume a artei” străveche, diferită, ale cărei principii de frumusețe puteau fi folosite pentru a

combate influența sufocantă a artei burgheze și romantice din secolul al XIX-lea.

Pentru Diaghilev, banii aveau și ei rolul lor. Întotdeauna dornic să profite de o nouă ocazie comercială, impresarul era mișcat de succesul tot mai mare al artei în stil popular a neonaționaliștilor. Europa *fin-de-siècle* avea o fascinație nemărginită față de ceea ce era „primitiv” și „exotic”. Sălbaticul din Est era privit ca o forță de renaștere spirituală pentru culturile burgheze obosite din Occident. Diaghilev sesizase din timp această tendință. „Europa are nevoie de tinerețea și de spontaneitatea noastră”, scria el la întoarcerea dintr-un turneu european în 1896. „Trebuie să mergem numaidecât înainte. Trebuie să ne arătăm pe deplin, cu toate calitățile și defectele poporului nostru.”[122] Instinctele lui au fost confirmate în 1900, când artele și meșteșugurile Rusiei au făcut senzație la Expoziția de la Paris. În centrul atenției s-a aflat „Satul rusesc” al lui Korovin, o reconstrucție a arhitecturii din lemn pe care o studiase într-o călătorie în nordul îndepărtat, însoțită de un vechi *teremok*, turn din lemn, și de o biserică din lemn construită la fața locului de un grup de țărani aduși din Rusia. Parizienii au fost încântați de acești „tâmplari sălbatici”, cu „părul și bărbile lor zbârlite, cu zâmbetele lor largi și copilărești și metodele lor primitive”; și, după cum scria un critic francez, „dacă obiectele expuse ar fi fost de vânzare, nu ar mai fi rămas nici unul acolo”[123]. Exista un flux constant de articole produse de țărani din Rusia spre Vest – motiv pentru care, în anii 1900, s-au deschis magazine speciale în Paris, Londra, Leipzig, Chicago, Boston și New York[124]. Creatorul de modă parizian Paul Poiret a călătorit în Rusia în 1912 pentru a cumpăra veșminte țărănești, din care s-

a inspirat ulterior pentru ținutele sale elegante. Termenul *blouse russe* putea fi auzit la toate prezentările de modă, iar modelele purtau haine etichetate drept sarafane și jachete țesute în casă[125].

Însă nu numai afacerile îl atrăgeau pe Diaghilev spre neonaționaliști. Faptul că artiști precum Polenova și Maliutin își transpuneau din ce în ce mai mult „arta țărănească” în formele stilizate ale modernismului îi punea în acord cu etosul „Lumii artei”. Diaghilev era cu precădere atras de picturile lui Viktor Vasnețov, caracterizate printr-un conținut popular mai redus și o impresie generală de colorit țărănesc. După Vasnețov, culoarea era cheia înțelegerii frumuseții de către poporul rus, iar el și-a dezvoltat propria paletă studiind arta populară (gravurile în lemn *lubok* și icoanele) și artefactele țărănești pe care le-a strâns în cursul călătoriilor sale în gubernia Viatka în anii 1870. Artistul a folosit aceste culori primare vii la decorurile strălucitoare realizate pentru punerea în scenă de către Mamontov a operei *Fata de zăpadă* (ilustrația 15 din al doilea fascicul), producție care a devenit modelul vizual pentru Diaghilev și compania Ballets Russes.

Decorurile lui Vasnețov au constituit o sursă de inspirație pentru neonaționaliștii care i-au călcat pe urme, de la Abramțevo până la „Lumea artei”. Trăsăturile lor de basm au fost evidente în decorurile realizate mai târziu pentru Ballets Russes de Aleksandr Golovin (*Boris Godunov*, 1908; *Pasărea de foc*, 1910) și Konstantin Korovin (*Ruslan și Ludmila*, 1909). Și mai influentă, pe termen lung, a fost utilizarea de către Vasnețov a culorii, motivelor, spațiului și stilului pentru a evoca esența artei populare, care avea să inspire pictori primitiviști precum Natalia Goncearova, Kazimir Malevici și

Marc Chagall. Și acești artiști erau atrași de tradiția populară, de icoană, *lubok* și artefactele țărănești, în căutarea unei noi perspective poetice asupra lumii. Prezentând o expoziție de icoane și gravuri în lemn la Moscova, în 1913, Goncearova vorbea despre o „estetică țărănească" mai apropiată de formele artei simbolice din Est decât de tradiția figurativă din Vest. „Această artă nu imită și nu îmbunătățește lumea reală, ci o reconstituie." Aceasta era sursa de inspirație a decorurilor Nataliei Goncearova pentru Ballets Russes, precum *Cocoșul de aur* din 1914.

Compania Ballets Russes era menită să fie o sinteză a tuturor artelor și a fost adesea descrisă drept o marcă rusească a acelui *Gesamtkunstwerk* al lui Richard Wagner ce reunește muzica, arta vizuală și cea dramatică. Însă, în realitate, sinteza avea mai puțin de-a face cu Wagner decât cu țărănimea rusă. Își avea rădăcinile în Opera Privată a lui Mamontov, întemeiată pe spiritul colaborării artistice de la Abramțevo. Întregul scop al coloniei era acela de a aduna laolaltă toate artele și meșteșugurile – de a uni viața și arta – printr-un demers colectiv pe care pionierii lui îl echivalau cu propria viziune idealizată asupra comunei țărănești. La cultura țărănească, artiștii de la Abramțevo admirau cel mai mult natura sintetică a artelor și meșteșugurilor ei. Artefactele simple, precum textilele sau ceramica, aduceau frumusețe artistică în viața de zi cu zi a oamenilor. Ritualurile colective, precum *horovod*-ul, erau opere de artă totale – mici „ritualuri ale primăverii" –, îmbinând cântecul popular și dansul ceremonial cu evenimente reale din viața satului. Colonia era o încercare de a recrea această „lume a artei". Întreaga comunitate – artiști, meșteșugari și țărani zidari – s-a implicat în

construirea bisericii sale. Artiștii au făcut echipă cu cântăreții și muzicienii, designerii de costume cu creatorii de decoruri, pentru a pune în scenă producții ale operei. Asta voia să spună Diaghilev atunci când afirma că Ballets Russes s-a construit pe temelia artelor și meșteșugurilor țărănești.

„Îți trimit o propunere", îi scria Diaghilev compozitorului Anatoli Liadov în 1909.

> Am nevoie de un *balet*, și încă de unul *rusesc* – *primul* balet rusesc, căci nu există așa ceva. Există operă rusească, simfonie rusească, cântec rusesc, dans rusesc, ritm rusesc – însă nu și balet rusesc. Și tocmai asta îmi trebuie – pentru o reprezentație în luna mai a anului viitor la Marea Operă din Paris și la uriașul Teatru Regal Drury Lane din Londra. Baletul nu trebuie să aibă neapărat trei părți. Libretul e gata. E la Fokine. A fost conceput de noi toți. E *Pasărea de foc* – un balet într-un singur act și, poate, două scene[126].

Entuziasmul lui Diaghilev pentru balet nu a fost dintotdeauna evident. Își făcuse intrarea profesională în lumea artei prin intermediul picturii, iar prima lui slujbă în teatru nu avea prea multe în comun cu scena. În 1899 a fost angajat de prințul Serghei Volkonski, nepotul celebrului decembrist, care tocmai fusese numit de țar în funcția de director al Teatrului Imperial din Sankt-Petersburg. Volkonski i-a cerut lui Diaghilev să conducă revista internă a teatrului. Opt ani mai târziu, când Diaghilev și-a dus primele producții în Occident, opera, și nu baletul, a constituit elementul principal al exoticelor sale *saisons russes.* Doar

costul punerii în scenă a operelor l-a făcut să se îndrepte spre balet ca o alternativă mai ieftină.

16. *Biserică în Abramțevo, concepută de Viktor Vasnețov, 1881-1882.*

Fotografie de William C. Brumfield

Importanța baletului ca sursă de inovație artistică în secolul XX este ceva ce nu ar fi preconizat nimeni înaintea redescoperirii sale de către Diaghilev. Baletul devenise o formă rigidă de artă; în cea mai mare parte a Europei era desconsiderat ca o distracție demodată a curții. Dar în Rusia dăinuia la Sankt-Petersburg, unde cultura era încă dominată

de curte. La Teatrul Mariinski, unde Stravinski și-a petrecut o bună parte din copilărie, existau matinee regulate miercurea și duminica – „sala pe jumătate goală” fiind ocupată, potrivit spuselor prințului Lieven, de „un amestec de copii însoțiți de mamele sau de guvernantele lor și de bărbați în vârstă cu binoclu”[127]. În rândul intelectualilor serioși, baletul era considerat „o distracție pentru snobi și pentru oamenii de afaceri obosiți”[128]; și, cu excepția lui Ceaikovski, a cărui reputație a avut de suferit ca urmare a faptului că a abordat această formă de artă, compozitorii pentru balet (precum Pugni, Minkus și Drigo) erau preponderent amatori străini[*4]. Rimski-Korsakov, autoritatea supremă în materie de gusturi muzicale la începutul anilor 1900, când Stravinski a studiat cu el, era vestit pentru remarca lui că baletul „nu era tocmai o formă de artă”[129].

Benois era adevăratul iubitor de balet din gruparea „Lumea artei”: corespundea gusturilor sale aristocratice și nostalgiei lui după cultura clasică a Sankt-Petersburgului din secolul al XVIII-lea. Această estetică retrospectivă era împărtășită de toți fondatorii companiei Ballets Russes: Benois, Dobujinski, criticul Filosofov și Diaghilev. Baletele lui Ceaikovski erau întruchiparea idealului clasic și, deși nu au fost incluse niciodată în *saison russe* de la Paris, unde Ceaikovski era cel mai puțin apreciat dintre compozitorii ruși, ele constituiau o sursă de inspirație pentru fondatorii companiei Ballets Russes. Ceaikovski era ultimul dintre marii compozitori europeni de curte (trăia în ultimul dintre marile state europene ale secolului al XVIII-lea). Monarhist hotărât, se număra printre apropiații țarului Alexandru al III-lea. Muzica sa, care întruchipa „stilul imperial”, era preferată de

curte în locul armoniilor „rusești” ale lui Musorgski, Borodin și Rimski-Korsakov.

Stilul imperial era practic definit de poloneză. Importată în Rusia de compozitorul polonez Józef Kozłowski (Osip Kozlovski) spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, poloneza a devenit forma curtenească supremă și cel mai strălucit dintre toate cântecele de bal. A ajuns să simbolizeze strălucirea europeană a Sankt-Petersburgului din secolul al XVIII-lea. În *Evgheni Oneghin*, Pușkin (adică Ceaikovski) a folosit poloneza în momentul-cheie al intrării Tatianei la balul din Sankt-Petersburg. Tolstoi a folosit poloneza în punctul culminant al balului din *Război și pace*, când își face intrarea împăratul, iar Natașa dansează cu Andrei. În *Frumoasa din pădurea adormită* (1889) și în opera sa *Dama de pică* (1890), Ceaikovski a reconstruit măreția imperială a lumii secolului al XVIII-lea. Plasat în timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea, *Frumoasa din pădurea adormită* era un tribut nostalgic adus influenței franceze asupra muzicii și culturii rusești din secolul al XVIII-lea. *Dama de pică*, bazată pe nuvela lui Pușkin, evoca Petersburgul apus al Ecaterinei cea Mare, o perioadă în care capitala era pe deplin integrată și juca un rol major în cultura Europei. Ceaikovski a introdus în operă numeroase elemente rococo (el însuși spunea despre scenele de bal că erau o „imitație umilă” a stilului secolului al XVIII-lea)[130]. A folosit straturile de fantezie fantomatică ale poveștii pentru a evoca o lume de vis din trecut. Mitul Sankt-Petersburgului ca oraș ireal era așadar folosit pentru a călători înapoi în timp și a-i recupera frumusețea pierdută și idealurile clasice.

În seara premierei *Damei de pică*, Ceaikovski a părăsit Teatrul Mariinski și a hoinărit singur pe străzile din Sankt-Petersburg, fiind convins că opera lui era un eșec lamentabil. Dintr-odată, a auzit cum un grup de oameni care veneau spre el cântau unul dintre cele mai bune duete ale operei. I-a oprit și i-a întrebat cum de erau familiarizați cu muzica. Trei tineri i s-au prezentat: aceștia erau Benois, Filosofov și Diaghilev, cofondatorii „Lumii artei". Din acel moment, potrivit spuselor lui Benois, grupul a fost unit de dragostea pentru Ceaikovski și idealul lui clasic al Sankt-Petersburgului. „Muzica lui Ceaikovski", scria Benois la bătrânețe, „era ceea ce păream să aștept încă din fragedă copilărie"[131].

În 1907, Benois a pus în scenă o producție a baletului lui Nikolai Cerepnin *Pavilionul Armidei* (bazat pe nuvela *Omphale* a lui Gautier) la Teatrul Mariinski din Sankt-Petersburg. La fel ca *Frumoasa din pădurea adormită*, era plasat în epoca lui Ludovic al XIV-lea și avea un stil clasic. Producția i-a făcut o impresie puternică lui Diaghilev. Decorurile somptuoase ale lui Benois, coregrafia modernă a lui Fokine, virtuozitatea uimitoare a dansului lui Nijinski – toate acestea, declara Diaghilev, „trebuie arătate Europei"[132]. *Pavilionul* a devenit piesa de deschidere a sezonului din 1909 de la Paris, alături de dansurile polovțiene din opera lui Borodin *Cneazul Igor* (a cărei coregrafie îi aparținea tot lui Fokine), într-un program mixt de opere rusești clasice și naționaliste. „Alteritatea" exotică a acestor *mises-en-scène* a făcut senzație. Francezii au adorat „sălbăticia noastră primitivă", scria mai târziu Benois, „prospețimea și spontaneitatea noastră"[133]. Diaghilev și-a dat seama că se puteau câștiga bani frumoși din exportul mai multor balete rusești în același spirit. Și așa, după cum îi scria

lui Liadov, au conceput libretul pentru *Pasărea de foc.* Diaghilev, Benois și Fokine, împreună cu fabulistul Remizov, pictorul Golovin, poetul Potemkin și compozitorul Cerepnin (vestit pentru *Pavilion*) au născocit totul în jurul mesei din bucătărie, în adevăratul spirit colectiv al tradiției rusești. Dar în cele din urmă Liadov nu a vrut să scrie partitura. Aceasta i-a fost oferită mai întâi lui Glazunov, apoi lui Cerepnin, care a refuzat, după care, într-o stare de deznădejde totală, Diaghilev a apelat la tânărul și pe atunci încă puțin cunoscutul compozitor Igor Stravinski.

Benois a numit baletul un „basm pentru adulți". Încropit din mai multe povești populare, scopul său era acela de a crea ceea ce Benois numea un „mister al Rusiei" pentru „export către Vest"[134]. Adevăratul export era mitul energiei tinerești și inocenței țăranilor. Fiecare ingredient al baletului era o abstractizare stilizată a folclorului. Partitura lui Stravinski era plină de împrumuturi din muzica populară, în special cântece țărănești de nuntă (*deviciniki* și *horovodî*) în *Ronde des princesses* și la final. Scenariul era o cârpeală din două povești țărănești cu totul distincte (căci nu exista o singură poveste a Păsării de foc) repovestite de Afanasiev și diferite stampe *lubok* din secolul al XIX-lea: povestea lui Ivan Țarevici și a Păsării de foc și povestea lui Kașcei Nemuritorul. Aceste două povești au fost rescrise pentru a muta accentul de la magia păgână (lupul sur din poveștile țărănești) la salvarea divină (Pasărea de foc), în concordanță cu misiunea creștină a Rusiei în lume[135].

În balet, țareviciul este ademenit în grădina monstrului Kașcei de frumusețea feciorelnică a prințesei. Ivan este salvat de monstru și de alaiul său de către Pasărea de foc, ale cărei

puteri în zbor îi fac pe Kașcei și pe slujitorii lui să danseze sălbatic până când adorm. Ivan descoperă apoi oul imens care conține sufletul lui Kașcei, monstrul este distrus, iar Ivan se însoară cu prințesa. Reinventată pentru scenă, Pasărea de foc a ajuns să reprezinte mult mai mult decât în basmele rusești. Ea a fost transformată în simbolul unei Rusii rurale renăscute aidoma păsării Phoenix, întruchiparea unei frumuseți și libertăți primordiale, în mitologia pseudoslavă a simboliștilor care a ajuns să domine concepția asupra baletului (imortalizată de „pasărea mitică” a lui Blok, care împodobea coperta revistei *Mir iskusstva* sub forma unei gravuri de Léon Bakst). Producția pentru sezonul de la Paris era un asortiment studiat de elemente de recuzită rusești exotice – de la costumele țărănești colorate ale lui Golovin la fiarele acelea mitice ciudate, *kikimora*, *boliboșki* și „monștrii cu două capete”, inventate de Remizov pentru *Suita lui Kașcei* –, toate fiind concepute având în minte fascinația occidentală *fin-de-siècle* pentru Rusia „primitivă”.

Dar adevărata inovație a *Păsării de foc* era utilizarea de către Stravinski a muzicii populare. Compozitorii de până atunci din școala națională rusă consideraseră folclorul un material pur tematic. Apelau deseori la cântece populare, dar le supuneau întotdeauna limbajului muzical convențional (și, în esență, occidental) canonizat de Rimski-Korsakov. Pentru urechile lor antrenate, armoniile heterofonice ale muzicii populare rusești erau urâte și barbare, nefiind câtuși de puțin „muzică” în sensul adevărat al cuvântului, așa încât erau absolut inadecvate pentru a fi adoptate ca parte a formei lor artistice. Stravinski a fost primul compozitor care a asimilat muzica populară ca element de stil – folosindu-i nu doar

melodiile, ci și armoniile și ritmurile ca bază a propriului stil „modern” specific[*5].

17. *Cântăreț la* gusli. Gusli *era un vechi tip de țiteră rusească, de regulă cu cinci coarde, folosită frecvent în muzica populară*

Pasărea de foc a fost marea inovație. Dar a fost posibilă grație muncii de pionierat a doi etnografi, ale căror descoperiri muzicale erau un nou produs al „mersului în mijlocul poporului" din anii 1870. Primul era Iuri Melgunov, pianist și filolog, care a efectuat o serie de cercetări de teren în gubernia Kaluga în anii 1870. În cursul lor a descoperit armoniile polifonice ale cântecului țărănesc rus și a conceput o metodă științifică de a le transcrie. Celălalt era Evghenia Liniova, care a confirmat descoperirile lui Melgunov înregistrând cu un fonograf țărani care cântau în cursul cercetărilor sale de teren în gubernii. Aceste înregistrări au constituit baza volumului ei *Cântecele țărănești ale Marii Rusii așa cum sunt ele în armonizarea populară*, publicat la Sankt-Petersburg în 1904-1909[136], care a influențat în mod direct muzica lui Stravinski din *Pasărea de foc*, *Petrușka* și *Ritualul primăverii.* Cel mai important aspect al operei lui Liniova a fost descoperirea faptului că vocea țăranului corist nu era modulată de trăsături individuale, așa cum crezuseră mai înainte compozitorii *kucikiști*, ci cultiva mai curând un anumit caracter impersonal. În prefața la *Cântecele țărănești* ea a descris această ultimă calitate:

> [O țărancă pe nume Mitrevna] a început să cânte cântecul meu preferat, „Mică făclie", pe care-l căutasem pretutindeni, dar pe care nu reușisem încă să-l înregistrez. Mitrevna a preluat linia melodică principală. A cântat cu o

> voce gravă și răsunătoare, surprinzător de proaspătă pentru o femeie atât de în vârstă. Interpretarea ei nu avea câtuși de puțin emfaze sentimentale sau accente emoționale. Ceea ce m-a frapat a fost simplitatea ei. Cântecul a curs uniform și clar, fără să se piardă vreun cuvânt. În ciuda melodiei lungi și a tempoului lent, însuflețirea pe care a dat-o versurilor a fost atât de puternică, încât părea să cânte și să vorbească în același timp cântecul. Am fost uimită de această rigoare clasică, pură a stilului, care se potrivea de minune cu chipul ei serios[137].

Tocmai această calitate „clasică” a devenit centrală, nu numai pentru muzica lui Stravinski, ci pentru întreaga teorie a artei primitiviste. Potrivit spuselor lui Bakst, „formele austere de artă sălbatică sunt o nouă modalitate de a lăsa în urmă arta europeană”[138].

În *Petrușka* (1911), Stravinski a folosit sunetele vieții rusești ca să răstoarne întreaga ordine muzicală, cu regulile ei europene de frumusețe și tehnică. A fost o nouă revoluție rusă – o revoltă muzicală a păturilor inferioare din Sankt-Petersburg. În balet, totul era conceput în termeni etnografici. Scenariul lui Benois recrea în detaliu lumea dispărută a carnavalului de Lăsata-secului din copilăria sa îndrăgită petrecută la Sankt-Petersburg. Coregrafia mecanică a lui Fokine reflecta ritmurile *ostinato* sacadate pe care Stravinski le auzea în strigătele și psalmodierile vânzătorilor, în cântecele flașnetarilor, melodiile cântate la acordeon, cântecele din fabrici, vorbirea țărănească aspră și muzica

sincopată a formațiilor sătești[139]. Era un fel de *lubok* muzical – un tablou simfonic al zgomotelor străzii.

Dar, dintre toate baletele rusești ale lui Stravinski, de departe cel mai subversiv era *Ritualul primăverii* (1913). Ideea baletului i-a venit inițial pictorului Nicholas Roerich (Nikolai Rerih), deși Stravinski, care era vestit pentru asemenea denaturări, a pretins ulterior că îi aparținuse. Roerich era un pictor al slavilor preistorici și un arheolog cu realizări în acest domeniu. Era preocupat de ritualurile Rusiei neolitice, pe care o idealiza ca pe un tărâm panteist al frumuseții spirituale, unde viața și arta formau un singur tot, iar omul trăia în armonie cu natura. Stravinski l-a abordat pe Roerich pentru o temă și l-a vizitat la colonia artiștilor de la Talașkino, unde cei doi au lucrat împreună la scenariul pentru „Supremul sacrificiu", cum se numea inițial *Ritualul primăverii*. Baletul a fost conceput ca o recreare a străvechiului ritual păgân al sacrificiului uman. Trebuia să *fie* acel ritual – nu să spună povestea ritualului, ci (mai puțin uciderea propriu-zisă) să recreeze acel ritual pe scenă și să transmită astfel într-un mod imediat extazul și groaza sacrificiului uman. Scenariul baletului nu semăna câtuși de puțin cu cele ale baletelor romantice din secolul al XIX-lea. Era pur și simplu conceput ca o succesiune de acte ritualice: dansul tribal de venerare a pământului și a soarelui; alegerea fecioarei pentru sacrificiu; invocarea strămoșilor de către înțelepții tribului care constituie ritualul central al sacrificiului; și dansul sacrificial al fecioarei alese, culminând cu moartea ei la apogeul energiei febrile a dansului.

Dovezile sacrificiului uman în Rusia preistorică nu sunt câtuși de puțin clare. Din punct de vedere etnografic, ar fi fost

mai potrivit ca baletul să aibă la bază un ritual din mijlocul verii (Kupala) în care Roerich descoperise dovezi neconcludente ale unor sacrificii umane în rândul sciților – fapt pe care l-a făcut public în 1898[140]. În epoca creștinismului, sărbătoarea Kupala se contopise cu Praznicul Sfântului Ioan, însă urme ale străvechilor ritualuri păgâne pătrunseseră în cântecele și ceremonialele țărănești – îndeosebi în *horovod*, cu mișcările sale circulare ritualice care au jucat un rol atât de însemnat în *Ritualul primăverii.* Trecerea la ritualul păgân al primăverii (Semik) era pe de o parte o încercare de a asocia sacrificiul cu venerarea slavă străveche a zeului-soare Iarilo, care simboliza ideea de foc apocaliptic, regenerarea spirituală a pământului prin distrugerea sa, în viziunea mistică a simboliștilor asupra lumii. Dar schimbarea se baza și pe descoperirile unor folcloriști precum Aleksandr Afanasiev, care asociase aceste culte vernale cu ritualuri de sacrificiu care implicau fecioare. *Magnum opus* al lui Afanasiev, *Privirile poetice ale slavilor asupra naturii* (1866-1869), un fel de *Creanga de aur* a slavilor, a devenit o resursă bogată pentru artiști precum Stravinski, care se străduiau să confere o autenticitate etnografică fanteziilor lor despre Rusia străveche. Musorgski, de pildă, s-a inspirat masiv din descrierile sabatului vrăjitoarelor făcute de Afanasiev pentru *Noaptea Sfântului Ioan pe muntele pleșuv*. Afanasiev a lucrat pornind de la premisa discutabilă că viziunea vechilor slavi asupra lumii putea fi reconstruită prin intermediul studiului ritualurilor țărănești și credințelor populare contemporane. Potrivit studiului său, încă exista un obicei țărănesc destul de răspândit al arderii unor efigii, ca simboluri ale fertilității, în dansurile ritualice care marcau începutul semănatului de

primăvară. Dar în unele părți ale Rusiei acest obicei fusese înlocuit cu un ritual care implica o fecioară frumoasă: țăranii o dezbrăcau pe fată până la piele, o împodobeau cu ghirlande (așa cum era reprezentat Iarilo în imaginația populară), o urcau pe un cal și o plimbau pe câmpuri, sub privirile bătrânilor din sat. Uneori se ardea o păpușă care o înfățișa pe fată[141]. Acesta era, în esență, scenariul pentru *Ritualul primăverii.*

18. *Nicholas Roerich – costume pentru Adolescente la prima reprezentație*
a Ritualului primăverii, *Paris, 1913*

Din punct de vedere artistic, baletul cultiva autenticitatea etnografică. Costumele lui Roerich erau inspirate de

veșmintele țărănești din colecția lui Tenișeva de la Talașkino. Decorurile sale primitiviste se bazau pe arheologie. Apoi mai era coregrafia șocantă a lui Nijinski – adevăratul scandal al premierei de tristă faimă a baletului de la Théâtre des Champs-Elysées din Paris, din 29 mai 1913. Muzica aproape că nici nu s-a auzit din cauza agitației, țipetelor și bătăilor care s-au iscat în sala de spectacole după prima ridicare a cortinei. Nijinski coregrafiase mișcări urâte și lipsite de grație. Mișcările dansatorilor subliniau mai curând cât erau de greoaie, și nu delicate, așa cum cereau principiile baletului clasic. Respingând toate pozițiile de bază, dansatorii din cadrul ritualului aveau labele picioarelor îndreptate spre interior, coatele lipite de corp și palmele întinse, asemenea idolilor din lemn care apăreau atât de des în picturile mitice ale lui Roerich ce înfățișau Rusia scită. Nu erau orchestrați de pași sau de note, ca în baletele convenționale, ci mai curând mișcați ca o masă colectivă pe ritmurile violente și neobișnuite ale orchestrei. Dansatorii tropăiau pe scenă, acumulând treptat o energie statică ce exploda în cele din urmă, cu o forță electrizantă, în dansul sacrificiului. Această violență ritmică era inovația vitală a partiturii lui Stravinski. Ca majoritatea temelor baletului, era preluată din muzica țărănimii[142]. Nu exista nimic asemănător cu aceste ritmuri în muzica occidentală (Stravinski spunea că nu prea știa cum să le transcrie sau să le transpună în măsuri) – o succesiune convulsivă de prime bătăi neregulate, care necesitau modificări permanente în structura aproape fiecărei măsuri, astfel încât dirijorul orchestrei trebuia să se agite dintr-o parte în alta și să-și fluture brațele în mișcări sacadate, ca și cum ar executa un dans șamanic. În aceste ritmuri explozive se poate

simți pulsația înspăimântătoare a Marelui Război și a Revoluției din 1917.

7

Revoluția l-a găsit pe Stravinski la Clarens, în Elveția, unde rămăsese în spatele liniilor germane de la izbucnirea războiului în 1914. „Toate gândurile mele sunt cu tine în aceste zile fericite de neuitat”, îi scria el mamei sale aflate la Petrograd la primirea veștii despre prăbușirea monarhiei în 1917[143]. Stravinski își punea speranțe mari în Revoluție. În 1914 îi spusese scriitorului francez Romain Rolland că, „după război, spera într-o revoluție care să răstoarne dinastia și să ducă la crearea unor State Unite Slave”. Potrivit spuselor lui Rolland, el revendica pentru Rusia „rolul unei barbarii splendide și sănătoase, care să poarte germenii unor idei noi ce vor schimba gândirea Vestului”[144]. Dar decepția lui Stravinski a fost grabnică și categorică. În toamna anului 1917, îndrăgita sa moșie de la Ustîluh a fost prădată și distrusă de țărănime. Ani de zile nu a știut nimic de soarta ei – deși existau indicii că fusese distrusă. Scotocind printr-un chioșc cu cărți din Moscova anilor 1950, dirijorul Ghenadi Rojdestvenski a găsit pagina de titlu a *Preludiilor* (cartea a doua) lui Debussy cu dedicația compozitorului – „Pentru a-l încânta pe prietenul meu Igor Stravinski”: provenea de la Ustîluh[145]. Faptul că în toți acei ani nu a știut ce se întâmplase cu locul acela nu a făcut decât să-i adâncească lui Stravinski

sentimentul de pierdere. Ustîluh era locul unde Stravinski își petrecuse verile fericite din anii copilăriei sale – era peticul din Rusia pe care îl considera doar al său –, iar aversiunea lui profundă față de regimul sovietic era strâns legată de furia pe care o resimțea din cauza faptului că i se furase propriul trecut. (Politica lui Nabokov era definită în mod similar de „copilăria pierdută” petrecută pe moșia familiei sale, Vira, o lume dispărută pe care a recuperat-o prin intermediul volumului *Vorbește, memorie*.)

Stravinski a făcut la fel prin intermediul muzicii sale. Izolat de Rusia, a simțit un dor covârșitor după pământul său natal. Carnetele sale din anii de război abundă în transcrieri ale cântecelor țărănești rusești care au reapărut în *Patru cântece rusești* (1918-1919). Ultimul cântec din acest cvartet era preluat dintr-o poveste rascolnică despre un păcătos care nu-și poate găsi calea înapoi spre Dumnezeu. Cuvintele pot fi interpretate ca o lamentație a sufletului chinuit al exilatului: „Viscolele și vijeliile închid toate drumurile spre Regatul Tău”. Stravinski a vorbit rareori despre acest cântec scurt și tulburător. Cu toate acestea, carnetele sale arată că a lucrat mult la el și că a făcut numeroase schimbări la partitură. Cele cinci pagini ale cântecului sunt produsul a nu mai puțin de 32 de pagini de schițe muzicale. Ele sugerează cât de mult s-a străduit să găsească expresia muzicală potrivită pentru aceste cuvinte[146].

Stravinski a lucrat și mai mult la *Nunta țărănească* (*Svadebka*), balet început înaintea Primului Război Mondial și reprezentat pentru prima oară la Paris (cu titlul *Les Noces*) nouă ani mai târziu, în 1923. A lucrat la el mai mult decât la orice altă partitură. Baletul își avea originile în ultima sa

călătorie la Ustîluh. Stravinski lucrase pe ideea unui balet care să recreeze ritualurile de nuntă ale țărănimii și, știind că biblioteca sa cuprindea transcrieri utile ale unor cântece populare, a făcut o vizită rapidă la Ustîluh ca să le ia chiar înainte de izbucnirea războiului. Sursele au devenit pentru el un fel de talisman al Rusiei pe care o pierduse. Ani de zile a lucrat la aceste cântece populare, încercând să extragă esența limbajului muzical al poporului său și străduindu-se să-l combine cu stilul auster pe care îl crease pentru prima oară în *Ritualul primăverii.* Și-a restrâns formula instrumentală, respingând vasta orchestră romantică în favoarea unui ansamblu de mici dimensiuni, folosind piane, țambale și instrumente de percuție pentru a crea un sunet mai simplu și mai mecanic. Dar descoperirea sa cu adevărat remarcabilă a fost aceea că, spre deosebire de limbajul și muzica din Occident, accentele rusei vorbite erau ignorate atunci când versul era cântat. Căutând printre cărțile cu cântece pe care le recuperase de la Ustîluh, Stravinski și-a dat brusc seama că, în cântecele populare, accentul cădea adesea pe silaba „greșită”. „Recunoașterea posibilităților muzicale inerente acestui fapt a fost una dintre cele mai minunate descoperiri din viața mea”, îi explica el asistentului său muzical Robert Craft. „Eram aidoma unui om care constată pe neașteptate că degetul său poate fi îndoit atât de la prima articulație, cât și de la a doua.”[147] Libertatea accentuării în cântecul țărănesc avea o afinitate vădită cu ritmurile mereu schimbătoare ale propriei muzici din *Ritualul primăverii*; amândouă aveau efectul unui joc sau al unui dans efervescent. Stravinski a început atunci să compună muzică pentru plăcerea sunetului cuvintelor individuale sau pentru deliciul jocurilor de cuvinte și al

rimelor, precum limerick-urile rusești (*pribautki*) pe care le-a pus pe muzică în 1918. Dar, dincolo de asemenea distracții, descoperirea lui a venit ca o salvare pentru compozitorul exilat. Era ca și când ar fi găsit o nouă patrie în acest limbaj comun cu țărănimea rusă. Prin intermediul muzicii, putea recupera Rusia pe care o pierduse.

19. *Stravinski transcrie o melodie populară interpretată de un țăran, la* gusli*, pe prispa casei lui Stravinski de la Ustîluh, 1909.*
Mama lui Stravinski, Anna, îl ține în brațe pe Théodore, fiul lui

Aceasta era ideea din spatele *Nunții țărănești* – o încercare, potrivit propriilor spuse, de a recrea în artă o ur-Rusie

esențială, străvechea Rusie țărănească ce fusese ascunsă de poleiala subțire a civilizației europene începând din secolul al XVIII-lea. Era

> Rusia sfântă a ortodoxului, o Rusie lipsită de vegetația sa parazitară; birocrația ei din Germania, un anumit filon de liberalism englez la modă în rândul aristocrației; scientismul ei (vai!), „intelectualii" ei și credința lor pedantă și fără rost în progres; este Rusia de dinaintea lui Petru cel Mare și a europenismului... o Rusie țărănească, dar mai presus de toate creștină, și cu adevărat singurul tărâm creștin din Europa, cea care râde și plânge (râde și plânge în același timp, fără să le distingă prea bine întotdeauna) în *Nunta țărănească*, cea pe care am văzut-o trezindu-se confuză și plină de impurități, în chip magnific, în *Ritualul primăverii*[148].

Stravinski descoperise o formă muzicală ce exprima energia vitală și spiritul poporului – o muzică cu adevărat națională în sensul lui Stasov. Stravinski schițase prima parte a *Nunții țărănești* până la sfârșitul anului 1914. Când i-a cântat-o lui Diaghilev, impresarul a izbucnit în lacrimi și a spus că era „creația cea mai frumoasă și mai pur rusească a Baletului nostru"[149].

Nunta țărănească era o operă de etnografie muzicală. Stravinski a încercat mai târziu să nege acest lucru. Cufundat în cultura cosmopolită a Parisului interbelic și dominat de ura lui față de regimul sovietic, s-a distanțat în mod public de moștenirea sa rusească. Dar nu a fost convingător. Baletul era tocmai ceea ce Stravinski pretindea că nu este: o expresie directă a muzicii și culturii țărănimii. Pornind de la o lectură

atentă a surselor folclorice și având toată muzica inspirată de cântecele țărănești de nuntă, baletul intenționa să recreeze pe scenă ritualul nupțial țărănesc ca operă de artă.

Viața și arta erau strâns legate între ele. Nunta țărănească rusă se desfășura ea însăși ca o serie de ritualuri colective, fiecare dintre ele însoțit de cântece ceremoniale, iar în anumite momente aveau loc dansuri ritualice precum *horovod*-ul. În sudul Rusiei, de unde proveneau sursele folclorice ale lui Stravinski, ritualul nupțial avea patru părți principale. Prima era petitul, în cadrul căruia doi bătrâni desemnați, un bărbat și o femeie, făceau prima vizită la familia miresei, urmată de cercetarea miresei, când, după obicei, aceasta își cânta bocetul după familie și cămin. Urmau logodna, negocierile complexe privind zestrea și schimbul de proprietate și pecetluirea înțelegerii cu un toast cu vodcă, la care asista întreaga comunitate și care era marcată simbolic prin interpretarea cântecului „Cosma și Damian", sfinții protectori ai fierarilor (căci, după cum spuneau țăranii, toate căsniciile erau „făurite"). Veneau apoi ritualurile prenupțiale, precum spălarea miresei și *devicinik* (despletirea cosiței fecioarei), însoțite de alte bocete, care erau urmate în dimineața nunții de binecuvântarea miresei cu icoana familiei și apoi, pe fondul tânguirilor fetelor din sat, de plecarea ei spre biserică. În final avea loc ceremonia de nuntă propriu-zisă, urmată de ospățul de nuntă. Stravinski a rearanjat aceste ritualuri în patru tablouri, într-un mod ce sublinia unirea miresei și a mirelui ca „două râuri într-unul singur": 1) „Acasă la mireasă"; 2) „Acasă la mire"; 3) „Petrecerea miresei"; și 4) „Ospățul de nuntă". Nunta țărănească era înțeleasă ca simbol al comuniunii familiei în cultura sătească a acestor

ritualuri străvechi. Era înfățișată mai curând ca un ritual colectiv – integrarea mirilor în cultura patriarhală a comunității țărănești – decât ca o unire romantică a doi indivizi.

Era un truism în cercurile eurasiatice pe care Stravinski le frecventa la Paris că principalul punct forte al poporului rus și ceea ce îi deosebea pe ruși de occidentali era renunțarea voluntară la voința individuală în favoarea formelor de viață și a ritualurilor colective. Tocmai această sublimare a individului îl atrăsese de la bun început pe Stravinski la subiectul baletului – era un vehicul perfect pentru genul de muzică țărănească pe care o compusese după *Ritualul primăverii.* În *Nunta țărănească* nu era loc pentru emoție în părțile cântate. Vocile trebuiau să se contopească într-una singură, așa cum se întâmpla în cazul psalmilor bisericești și al cântecelor țărănești, pentru a crea un sunet pe care Stravinski l-a descris cândva ca fiind „perfect omogen, perfect impersonal și perfect mecanic". Același efect era produs de alegerea instrumentelor (rezultatul unei căutări de zece ani a unui sunet eminamente „rusesc"): patru piane (pe scenă), țambal și clopote și instrumente de percuție – toate fiind orchestrate să cânte „mecanic". Dimensiunea și paleta redusă a orchestrei (aceasta era menită să sune ca un taraf de nuntă) erau oglindite de culorile estompate ale decorurilor Nataliei Goncearova. Marea coloristă a renunțat la roșul aprins și la modelele țărănești îndrăznețe ale decorului său inițial în favoarea albastrului deschis minimalist al cerului și a maroului închis al pământului care au fost folosite în producție. Coregrafia (aparținându-i Bronislavei Nijinska) era la fel de impersonală – un *corps de ballet* mișcându-se toți ca

unul, aidoma unei mașinării enorme formate din ființe umane, și exprimând întreaga acțiune. „Nu existau roluri principale”, explica Nijinska; „fiecare membru avea să se piardă în mișcarea întregului... [și] acțiunea personajelor separate avea să fie exprimată nu de fiecare dintre ele în mod individual, ci mai curând prin acțiunea ansamblului”[150]. Era idealul perfect al țărănimii ruse.

*1 Speranțele liberalilor din *zemstve* nu au devenit niciodată realitate. După asasinarea lui Alexandru al II-lea în 1881, puterile *zemstvelor* au fost restrânse masiv de guvernul noului țar, Alexandru al III-lea, care considera că erau un periculos focar de radicali. Mulți dintre studenții care luaseră parte la mișcarea „mersul în mijlocul poporului” au ajuns să fie angajați ai *zemstvelor* – profesori, doctori, statisticieni și agronomi a căror politică democratică era în vizorul poliției. Poliția efectua razii la birourile *zemstvelor* – inclusiv la spitale și la azilurile de nebuni – în căutarea unor asemenea „revoluționari”. Arestau chiar și femei din rândul nobilimii care îi învățau pe copiii țăranilor să citească (A. Tîrkova-Williams, *To, cego bolșe ne budet* [Paris, f.d.], p. 253).

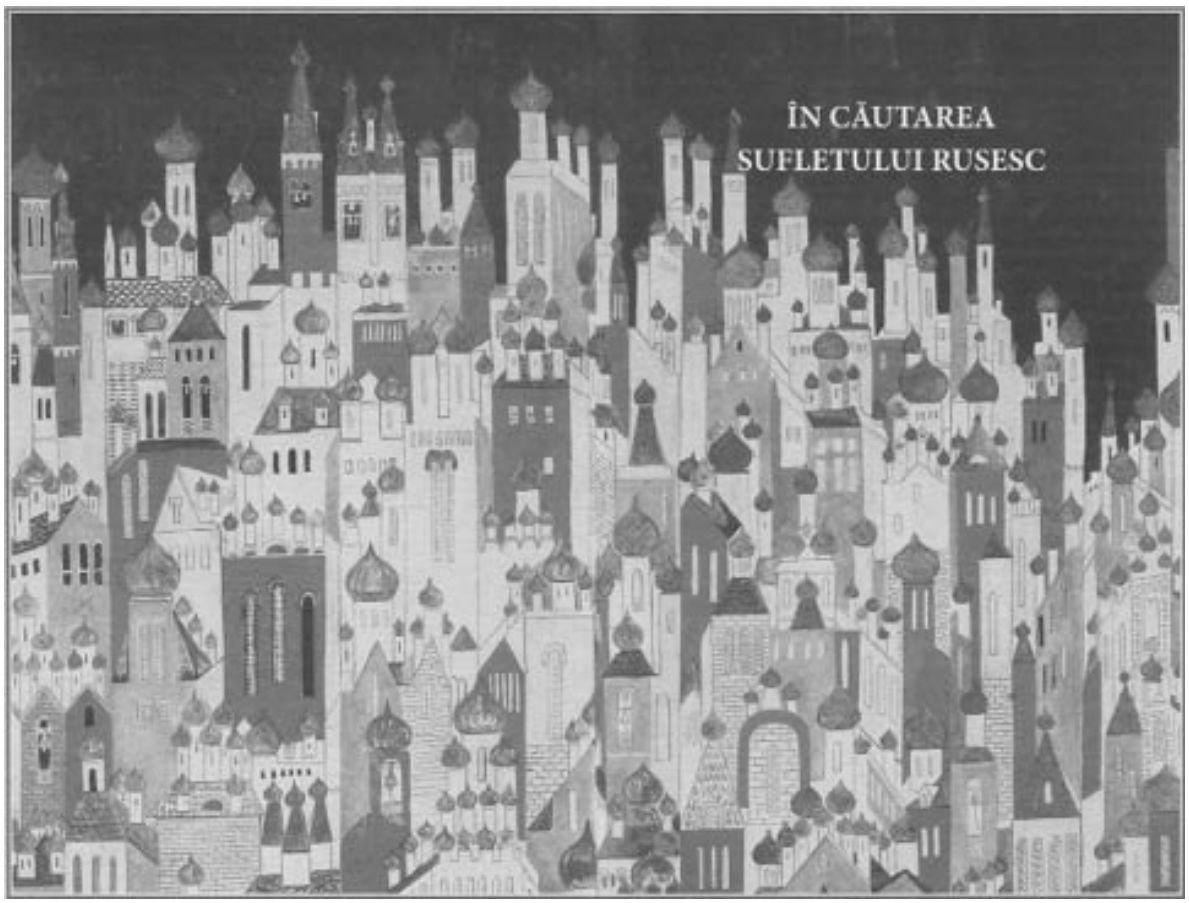
*2 În acest context, este grăitor faptul că termenul pe care l-a folosit pentru „popor” a fost *liudi* – cuvânt care înseamnă „indivizi” –, deși a fost tradus de regulă cu sensul de masă colectivă (sensul celuilalt cuvânt pentru „popor” – *narod*). J. Leyda și S. Bertensson (eds.), *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents* (New York, 1947), pp. 84-85.

*3 Jurnale asemănătoare le-au fost dăruite viitoarelor soții de către țarul Nicolae al II-lea, romancierul Vladimir Nabokov și poetul Vladislav Hodasevici.

*4 Cesare Pugni (1802-1870), în Rusia din 1851; Ludwig Minkus (1826-1907), în Rusia din 1850 până în 1890; Riccardo Drigo (1846-1930), în Rusia din 1879 până în 1920.

*5 Întrucât găsise, în muzica țărănească rusă, propria alternativă la simfonismul german din secolul al XIX-lea, Stravinski nu împărtășea interesul altor moderniști, precum Schönberg, Berg și Webern, pentru muzica serială (dodecafonică). Abia după 1945 Stravinski a început să-și dezvolte propria formă de serialism.

5



Natalia Goncearova – decor pentru Pasărea de foc *(1926)*

1

Mănăstirea Optina Pustîn e adăpostită de pădurile de pin și pajiștile liniștite ale râului Jizdra, în apropierea orășelului Kozelsk din gubernia Kaluga, la circa 200 de kilometri sud de Moscova. Zidurile văruite ale mănăstirii și albastrul intens al cupolelor sale, cu crucile aurii strălucind în soare, pot fi văzute de la kilometri distanță pe fundalul verde-închis al copacilor. Mănăstirea era izolată de lumea modernă, inaccesibilă cu trenul sau trăsura în secolul al XIX-lea, iar pelerinii care se apropiau de locul sfânt, cu barca pe râu sau pe jos, ori târându-se în genunchi, erau adesea copleșiți de senzația unei călătorii înapoi în timp. Optina Pustîn era ultimul mare refugiu al tradiției eremite care lega Rusia de Bizanț și a ajuns să fie considerată centrul spiritual al conștiinței naționale. Toți marii scriitori ai secolului al XIX-lea – printre care Gogol, Dostoievski și Tolstoi – au venit aici în căutarea „sufletului rusesc”.

Mănăstirea a fost ctitorită în veacul al XIV-lea. Dar a devenit cunoscută abia la începutul secolului al XIX-lea, când s-a aflat în prim-planul unei renașteri a tradiției eremite medievale, iar între zidurile sale s-a construit un ermitaj, sau un schit. Construirea schitului era o abatere gravă de la Regulile Spirituale ale Sfântului Sinod, care interziseseră

asemenea ermitaje din 1721. Regulile Spirituale erau un fel de constituție a Bisericii. Erau oricum, numai spirituale nu. Regulile au fost cele care au instituit subordonarea Bisericii față de statul imperial. Biserica era condusă de Sfântul Sinod, o organizație alcătuită din laici și clerici numiți de țar și menită să înlocuiască patriarhia, care a fost desființată în 1721. Datoria clerului, așa cum era ea prezentată în Reguli, era aceea de a menține și aplica autoritatea țarului, de a citi cu voce tare decretele de stat din amvon, de a-și îndeplini îndatoririle administrative față de stat și de a informa poliția cu privire la orice disidență sau infracțiune, chiar dacă asemenea informații fuseseră obținute în cadrul spovedaniei. În cea mai mare parte, Biserica era o unealtă fidelă în mâinile țarului. Nu avea nici un interes să tulbure apele. De-a lungul secolului al XVIII-lea, o bună parte din pământurile sale îi fuseseră luate de către stat, așa încât Biserica depindea de finanțele statului ca să-și susțină preoții parohi și familiile acestora[*1]. Sărăcit și venal, prost educat și proverbial de gras, preotul paroh nu făcea o reclamă tocmai bună Bisericii oficiale. Pe măsură ce viața sa spirituală s-a degradat, oamenii au abandonat Biserica oficială și li s-au alăturat rascolnicilor sau diverselor secte care au înflorit începând cu secolul al XVIII-lea, grație faptului că ofereau un mod de viață mai vădit religios.

În același timp, în cadrul Bisericii avea loc o mișcare tot mai puternică a revivaliștilor care căutau în tradițiile mănăstirilor străvechi, precum Optina, o renaștere spirituală. Atât autoritățile statului, cât și ale Bisericii erau circumspecte în privința acestei mișcări de redeșteptare din mănăstiri. Dacă i se îngăduia clerului monastic să-și

întemeieze propriile comunități de frăție creștină, cu propriii pelerini și propriile surse de venit, acesta putea deveni o sursă de opoziție spirituală față de doctrinele oficiale ale Bisericii și ale statului. Nu avea să mai existe nici un control asupra influenței sociale sau a învățăturii morale a mănăstirilor. La Optina, de exemplu, exista un angajament ferm de a le da de pomană și de a le oferi alinare spirituală săracilor, ceea ce a atras numeroși adepți. Cu toate acestea, anumite părți ale clerului de rang înalt manifestau un interes tot mai mare pentru ideile mistice ale vechilor eremiți ai Rusiei. Principiile ascetice ale părintelui Paisie, care s-a aflat în fruntea acestei renașteri a Bisericii în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, erau în esență o întoarcere la calea isihastă a celor mai respectați călugări medievali ai Rusiei.

Isihasmul își are rădăcinile în concepția ortodoxă cu privire la harul divin. Spre deosebire de viziunea occidentală, potrivit căreia harul le este conferit celor virtuoși sau celor aleși de Dumnezeu, religia ortodoxă consideră harul o stare naturală, inerentă actului creației însuși și, prin urmare, putând fi dobândită de oricare ființă umană doar în virtutea faptului că a fost creată de Dumnezeu. În această viziune, credinciosul se apropie de Dumnezeu prin intermediul conștiinței propriei personalități spirituale și prin studierea exemplului lui Hristos, pentru a face față mai bine pericolelor care îl pândesc în drumul său prin viață. Călugării isihaști credeau că pot găsi în propriile inimi o cale către Dumnezeu – ducând o viață de sărăcie și rugăciune sub îndrumarea spirituală a unui „om sfânt” sau a unui „bătrân” care era în legătură cu „energiile” lui Dumnezeu. Această doctrină a înflorit la sfârșitul secolului al XV-lea, când călugărul Nil

Sorski a denunțat Biserica pentru faptul că deținea pământuri și șerbi. Acesta și-a părăsit mănăstirea pentru a deveni eremit în sălbăticia pădurilor de pe Volga. Exemplul său a inspirat mii de eremiți și schismatici. Temându-se că doctrina sărăciei a lui Sorski ar putea constitui baza unei revoluții sociale, Biserica a reprimat mișcarea isihastă. Dar ideile lui Sorski au reapărut în secolul al XVIII-lea, când clerici precum Paisie au început să caute din nou o Biserică mai spirituală.

Ideile lui Paisie au fost îmbrățișate treptat, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, de clerici care vedeau în ele o întoarcere generală la „principii rusești străvechi”. În 1822, la puțin peste o sută de ani de când fusese impusă, a fost eliminată interdicția de a construi schituri și s-a întemeiat un ermitaj la Optina Pustîn, unde ideile părintelui Paisie aveau cea mai mare influență. Schitul a reprezentat cheia renașterii mănăstirii în secolul al XIX-lea. Acesta era sanctuarul său interior, unde până la 30 de eremiți trăiau în chilii individuale, în contemplare tăcută și supunere strictă față de starețul mănăstirii[1]. Trei mari stareți, fiecare un discipol al părintelui Paisie și fiecare renumit la rândul său pentru cucernicia sa, au făcut ca mănăstirea Optina să fie vestită în epoca sa de aur: părintele Leonid a fost starețul mănăstirii începând din 1829; părintele Macarie – din 1841; iar părintele Ambrozie – între 1860 și 1891. Carisma lor a făcut ca mănăstirea să devină atât de renumită – un fel de „clinică pentru suflet” –, atrăgând an de an mii de călugări și alți pelerini de pe tot cuprinsul Rusiei. Unii veneau la stareț pentru îndrumare spirituală, ca să-și mărturisească îndoielile și să ceară sfaturi; alții, pentru binecuvântarea lui sau pentru un leac. Exista până și un așezământ separat, chiar dincolo de

zidurile mănăstirii, unde oamenii veneau să locuiască pentru a-l putea vedea zilnic pe stareț[2]. Biserica era îngrijorată de popularitatea stareților. Se temea de faptul că adepții lor îi priveau aproape ca pe niște sfinți și nu știa îndeajuns de multe despre învățămintele lor spirituale, îndeosebi despre cultul lor al sărăciei și viziunea socială asupra unei frății creștine, ca să spună cu certitudine că nu constituiau o provocare pentru Biserica oficială. Leonid s-a confruntat în primii ani cu un fel de persecuție. Autoritățile diecezane au încercat să împiedice mulțimile de pelerini să-l viziteze pe stareț la mănăstire. L-au pus pe părintele Vasian, un călugăr bătrân de la Optina (și modelul pentru părintele Ferapont din *Frații Karamazov*), să-l denunțe pe Leonid în mai multe texte publicate[3]. Cu toate acestea, starețiii aveau să reziste ca instituție. Erau foarte respectați de oamenii de rând și au prins treptat rădăcini în mănăstirile din Rusia, deși ca o forță spirituală care se revărsa în afara zidurilor Bisericii oficiale.

20. *Eremiți la o mănăstire din nordul Rusiei. Cei care stau în picioare au făcut legământul schimei, treapta cu cele mai stricte reguli monastice din cadrul Bisericii Ortodoxe. Veșmintele lor înfățișează instrumentele martiriului lui Hristos și un text în slavona bisericească din Luca 9, 24*

Era firesc ca în secolul al XIX-lea căutarea unei credințe rusești adevărate să privească înapoi spre misticismul călugărilor medievali. Era o formă de conștiință religioasă ce părea să atingă o coardă sensibilă în sufletul poporului rus, o formă de conștiință care era cumva mai importantă și mai încărcată emoțional decât religia formalistă a Bisericii oficiale. Mai mult decât atât, era o credință în acord cu sensibilitatea romantică. Slavofili precum Kireevski, care a început pelerinajul intelectualilor la Optina, au descoperit o reflexie a propriei aversiuni romantice față de rațiunea abstractă în abordarea antirațională a misterului divin pe care ei o considerau a fi trăsătura vitală a Bisericii Ruse, păstrată în cea mai pură formă în mănăstiri. Vedeau în mănăstire o versiune religioasă a propriilor aspirații privind comunitatea – un microcosmos sacru al Rusiei lor ideale – și, pe această bază, defineau Biserica drept o comuniune spirituală a ortodocșilor, adevărata comunitate a iubirii creștine care se găsea doar în Biserica Rusă. Era o mitologie slavofilă, desigur, dar exista un miez mistic în Biserica Rusă. Spre deosebire de Bisericile occidentale, a căror teologie se sprijină pe o înțelegere rațională a divinității, Biserica Rusă crede că Dumnezeu nu poate fi înțeles de mintea omenească (întrucât orice putem ști Îi este inferior) și că până și a discuta despre Dumnezeu în asemenea

categorii umane înseamnă să degradezi Misterul Divin al revelației Sale. Singura cale de a-l aborda pe Dumnezeul rus este prin transcenderea spirituală a acestei lumi[4].

Acest accent pus pe *experiența* mistică a Divinității era asociat cu două trăsături importante ale Bisericii Ruse. Una era credința în resemnare și izolarea de lume. Mănăstirile rusești erau cu totul dedicate vieții contemplative și, spre deosebire de cele din Europa Occidentală, nu aveau un rol activ în viața publică. Ortodoxia propovăduia smerenia și, mai mult decât orice altă Biserică, a făcut un cult pentru suferința pasivă (primii sfinți ai Bisericii Ruse, cnejii medievali Boris și Gleb, au fost canonizați deoarece s-au lăsat măcelăriți fără să opună vreo rezistență). A doua consecință a acestei abordări mistice era importanța acordată ritualului și artei, experienței emoționale a liturghiei ca intrare spirituală în împărăția dumnezeiască. Frumusețea bisericii – cea mai frapantă trăsătură exterioară a religiei ortodoxe – era și argumentul său fundamental. Potrivit unei povești din *Cronica vremurilor trecute*, prima istorie consemnată a Rusiei Kievene, compilată de călugări în secolul al XI-lea, rușii au fost convertiți la creștinismul bizantin de înfățișarea bisericilor din Constantinopol. Vladimir, cneazul păgân al Rusiei Kievene din secolul al X-lea, și-a trimis emisarii să viziteze mai multe țări în căutarea Adevăratei Credințe. Aceștia s-au dus mai întâi la bulgarii musulmani de pe Volga, dar nu au găsit bucurie sau virtute în religia lor. Au mers la Roma și în Germania, dar bisericile li s-au părut terne. În schimb la Constantinopol, relatau emisarii, „nu știam dacă ne aflam în rai sau pe pământ, căci nu încape îndoială că nu mai există asemenea splendoare sau frumusețe nicăieri altundeva pe pământ”[5].

Chintesența Bisericii Ruse este liturghia sa, iar pentru a o înțelege nu ajută să citiți vreo carte: trebuie să mergeți și să vedeți Biserica la rugăciune. Slujba ortodoxă rusă este o experiență emoțională. Întregul spirit al poporului rus și mare parte din cea mai bună artă și muzică a lui s-au revărsat în Biserică, iar în perioadele de criză națională, sub mongoli sau comuniști, acesta s-a îndreptat mereu spre ea în căutare de sprijin și speranță. Liturghia nu a devenit niciodată apanajul unor erudiți sau al clerului, așa cum s-a întâmplat în Occidentul medieval. Aceasta este o liturghie a poporului. Într-o biserică rusească nu există strane sau ierarhii sociale. Credincioșii sunt liberi să se miște în voie – așa cum fac încontinuu pentru a îngenunchea și a-și face cruce în fața diferitelor icoane –, ceea ce creează o atmosferă asemănătoare cu cea dintr-o piață aglomerată. Cehov o descrie în povestirea sa „Noapte de Paști” (1886):

> Nicăieri nu se puteau simți mai intens entuziasmul și agitația ca în biserică. La ușă era o permanentă mișcare de du-te-vino. Unii intrau, iar alții ieșeau, dar în scurt timp se întorceau, mai stăteau o vreme, după care plecau din nou. Erau oameni care se foiau de colo colo, iar apoi zăboveau ca și când ar fi căutat ceva. Valurile începeau de la ușă și cuprindeau toată biserica, tulburând până și rândurile din față, unde stăteau în picioare oameni destoinici și solemni. Rugăciunea concentrată nu era cu putință. De fapt, rugăciunea lipsea cu desăvârșire, fiind înlocuită cu un fel de bucurie copilărească pură, de nestăvilit, care căuta un pretext să izbucnească și să se

> manifeste printr-un fel de mișcare, chiar și numai prin umblatul de colo colo și îmbulzitul unul în altul.
> Ești uimit de aceeași senzație extraordinară de mișcare și la slujba propriu-zisă de Paști. Porțile cerești stau larg deschise în toate altarele laterale, nori groși de tămâie fumegândă plutesc în aer în jurul candelabrelor; oriunde te uiți sunt lumini, strălucire și lumânări care lasă ceară peste tot. Nu este stabilită nici o lectură din cărțile sfinte; cântecul energic, voios se oprește abia la sfârșit; după fiecare cântec din canon, clerul își schimbă veșmintele și se plimbă împreună cu cenzorul, iar acest lucru se repetă aproape la fiecare zece minute[6].

Oricine participă la o slujbă bisericească rusă va fi cu siguranță impresionat de frumusețea cântărilor și a corului. Întreaga liturghie este cântată – vocea sonoră de bas cu care diaconul spune rugăciunile se îmbină cu cântările bisericești ale corului. Faptul că ortodoxia a interzis muzica instrumentală a încurajat o culoare și o varietate remarcabile ale compozițiilor vocale pentru Biserică. Armoniile polifonice ale cântecului popular au fost asimilate în cânturile liturgice *znamennîi* – numite astfel deoarece erau scrise cu semne speciale (*znameni*), nu cu note occidentale –, ceea ce le conferea caracterul specific rusesc. Ca și în cazul cântecului popular rus, exista o repetiție constantă a melodiei, care, de-a lungul câtorva ore (slujba ortodoxă poate fi interminabil de lungă), putea induce o stare de extaz religios asemănătoare unei transe. Bisericile vestite pentru diaconii și corurile lor atrăgeau un număr imens de credincioși – rușii fiind atrași în special de impactul spiritual al muzicii liturgice. Însă, în parte,

acest lucru se putea explica prin faptul că Biserica avea monopol asupra compoziției muzicii sacre – Ceaikovski a fost primul care l-a contestat atunci când a compus *Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur* în 1878 –, astfel încât abia în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea publicul a putut asculta muzică sacră într-o sală de concerte. *Vecerniile* sau *Privegherea de toată noaptea* (1915) a lui Rahmaninov era menită să fie folosită în cadrul liturghiei. Esența credinței religioase a lui Rahmaninov, ea se baza pe un studiu detaliat al cânturilor străvechi, iar din acest punct de vedere poate reprezenta nu numai o operă de artă sacră, ci și sinteza unei întregi culturi a vieții religioase.

Rușii se roagă cu ochii deschiși – cu privirea ațintită la o icoană. Căci contemplarea icoanei este percepută în sine ca o formă de rugăciune. Icoana este o poartă către tărâmul sfințeniei, nu un ornament sau o cale de a-i instrui pe cei săraci, așa cum au devenit imaginile sacre în Europa Occidentală încă din Evul Mediu. Spre deosebire de catolici, ortodocșii nu se spovedesc unui preot, ci icoanei lui Hristos, iar preotul este prezent la spovedanie ca îndrumător spiritual. Icoana este punctul central al emoției religioase a credinciosului – îl pune în legătură cu sfinții și cu Sfânta Treime –, motiv pentru care cei mai mulți ruși o consideră un obiect sfânt în sine. Până și un „intrus” precum Kireevski, care se convertise la Biserica Romano-Catolică, se simțea atras de „puterea uimitoare” a icoanei. După cum îi spunea lui Herzen:

> Am stat odată la un altar și am privit îndelung o icoană făcătoare de minuni a Maicii Domnului, gândindu-mă la credința nevinovată a oamenilor care se roagă dinaintea

ei; unele femei și unii bătrâni infirmi îngenuncheau, făcându-și semnul crucii și închinându-se până la pământ. M-am uitat cu speranță arzătoare la trăsăturile sfinte și, încetul cu încetul, secretul puterii lor extraordinare a început să-mi devină clar. Da, nu era doar o bucată de lemn pictată – secole la rând, icoana absorbise patimi și speranțe, rugăciunile celor îndurerați și nefericiți; cuprindea energia tuturor acelor rugăciuni. Devenise un organism viu, un loc de întâlnire între Dumnezeu și oameni. Gândindu-mă la asta, m-am mai uitat o dată la bătrânii, femeile și copiii prosternați în praf și la sfânta icoană – iar atunci am văzut și eu trăsăturile însuflețite ale Maicii Domnului și am văzut cum se uita cu dragoste și milă la acei oameni simpli, și am căzut în genunchi și m-am rugat smerit la ea[7].

Icoanele au pătruns în Rusia, din Bizanț, în secolul al X-lea, iar în primii circa 200 de ani au fost dominate de stilul grecesc. Însă invazia mongolă din veacul al XIII-lea a izolat Rusia de Bizanț; iar mănăstirile, care au fost în bună parte lăsate în pace și chiar au prosperat în această perioadă, au început să-și dezvolte propriul stil. Icoana rusească a ajuns să se distingă prin calități care îl călăuzeau pe credincios în timpul rugăciunii: o armonie simplă a liniei și culorii și o utilizare captivantă a „perspectivei inverse” (în care liniile par să conveargă într-un punct din fața imaginii) pentru a-l atrage pe privitor în spațiul imaginii și a simboliza faptul că, potrivit spuselor celui mai mare specialist rus în icoane, Leonid Uspenski, „acțiunea care se petrece dinaintea ochilor noștri e în afara legilor existenței lumești”[8]. Acel stil a atins apogeul

prin icoanele lui Andrei Rubliov de la începutul secolului al XV-lea – o epocă ce coincide cu triumful Rusiei asupra stăpânirii tătare, astfel încât această înflorire a artei religioase a devenit o parte prețuită a identității naționale. Icoanele lui Rubliov au ajuns să reprezinte unitatea spirituală a națiunii. Ceea ce îi definea pe ruși – în acest moment crucial când nu aveau un stat – era creștinismul lor. Poate că cititorii își amintesc ultima scenă simbolică a filmului lui Andrei Tarkovski despre pictorul de icoane, *Andrei Rubliov* (1966), în care un grup de meșteșugari fac un clopot uriaș pentru biserica prădată din Vladimir. Este o imagine de neuitat – un simbol al modului în care rușii au rezistat datorită creativității și forței lor spirituale. Nu este de mirare, așadar, că filmul a fost interzis în vremea lui Brejnev.

E greu de exagerat importanța faptului că Rusia și-a primit creștinismul din Bizanț, și nu din Occident. În spiritul tradiției bizantine, Imperiul Rus a ajuns să se considere o teocrație, un imperiu cu adevărat creștin în care Biserica și statul erau unite. Statutul divin al țarului era o moștenire a acestei tradiții[9]. După cucerirea Constantinopolului de către turci, Biserica Rusă a proclamat Moscova drept a Treia Romă – moștenitoarea directă a Bizanțului și ultimul leagăn al religiei ortodoxe, având rolul mesianic de a salva lumea creștină. Această moștenire bizantină a fost consolidată de căsătoria lui Ivan al III-lea cu Sofia Paleolog, nepoata ultimului împărat bizantin, Constantin, în 1472. Cnejii Moscovei au adoptat titlul de „țar” și și-au inventat o descendență legendară din împărații bizantini și romani. „Sfânta Rusie” a apărut astfel ca tărâmul providențial al mântuirii – conștiință mesianică consolidată de izolarea sa de Occident.

Odată cu declinul Bizanțului, Rusia a fost izolată de curentul dominant al civilizației creștine și, la sfârșitul secolului al XV-lea, era singurul mare regat care încă îmbrățișa creștinismul oriental. Drept urmare, Biserica Rusă a devenit introspectivă și retrasă, mai intolerantă față de alte religii și cu o tendință mai pronunțată de a-și proteja ritualurile naționale. A devenit o Biserică de stat și națională. Din punct de vedere cultural, acest fapt avea rădăcini adânci în istoria Bizanțului. Spre deosebire de Biserica Occidentală, Bizanțul nu avea papalitate care să-i confere coeziune supranațională. Nu avea o lingua franca precum latina – cea mai mare parte a clerului rus, de pildă, nu știa limba greacă – și nu era în stare să impună o liturghie sau un drept canonic comun. Așadar, de la bun început, comunitatea ortodoxă a avut tendința de a se diviza în Biserici independente pe criterii naționale (greacă, rusă, sârbă etc.) – rezultatul fiind acela că religia consolida și adesea devenea sinonimă cu identitatea națională. Atunci când spuneai „rus”, spuneai „ortodox”.

Ritualurile Bisericii constituiau baza acestor diferențe naționale. Exista o singură doctrină esențială – stabilită cu mult timp în urmă de Părinții Bisericii –, dar fiecare Biserică națională avea propria tradiție în privința ritualurilor în calitate de comunitate de credincioși. Pentru cititorul occidental, obișnuit să conceapă diferențele religioase în termeni de doctrină și atitudini morale, ar putea fi greu de înțeles modul în care ritualurile pot defini un grup național. Dar ritualurile sunt esențiale pentru religia ortodoxă – într-adevăr, însuși sensul noțiunii de „ortodox” este înrădăcinat în ideea de „ritualuri corecte”. Asta explică de ce ortodoxia este

fundamental conservatoare – deoarece puritatea ritualului este o chestiune de maximă importanță pentru Biserică – și de ce mișcările ei schismatice s-au opus în general oricăror inovații în sfera liturghiei, rascolnicii fiind cel mai clar exemplu în această privință.

Viața în Rusia secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea era dominată de ritualurile religioase. La naștere, copilul rus era botezat și primea numele unui sfânt. Aniversarea anuală a onomasticii unei persoane era chiar mai importantă decât cea a zilei de naștere. Fiecare eveniment major din viața unui rus – intrarea la școală sau la universitate, înrolarea în armată sau începerea serviciului civil, achiziționarea unei moșii sau a unei case, căsătoria și moartea – primea o formă de binecuvântare din partea unui preot. Rusia avea mai multe sărbători religioase decât orice altă țară creștină. Dar nici o altă Biserică nu era așa de dură cu stomacul. Existau cinci săptămâni de post în mai-iunie, două săptămâni în august, șase săptămâni până la Ajunul Crăciunului și șapte săptămâni înainte de Paște. Postul Paștelui, care era singurul post pe care îl țineau toate clasele sociale, începea după Lăsata-secului, cea mai pitorească dintre sărbătorile rusești, când toată lumea se îndopa cu clătite și se dădea cu săniuța sau cu sania trasă de cai. Anna Lelong, care a copilărit pe o moșie de dimensiuni medii din gubernia Riazan în anii 1840, își amintea sărbătoarea de Lăsata-secului ca pe un moment de comuniune între stăpân și șerb.

> În jurul orei 14.00, în duminica de Lăsata-secului, caii erau înhămați la două sau trei sănii, iar pe locul vizitiului, în una dintre ele, era așezat un butoi. Bătrânul Vissarion

> stătea în picioare pe el, purtând o pelerină din rogojină și o pălărie decorată cu frunze de iută. Mâna caii de la prima sanie, iar în urma lui veneau alte sănii în care se îngrămădeau servitorii noștri, cântând. Se plimbau prin tot satul, iar petrecăreți mascați din alte sate li se alăturau cu sănii. Se aduna un convoi enorm și întreaga procesiune dura până la asfințit. Pe la ora șapte, camera noastră principală se umplea cu oameni. Țăranii veneau să-și „ia rămas-bun" înaintea călătoriei din postul Paștelui. Fiecare dintre ei avea în mâini câte o legătură cu diferite daruri, precum chifle sau franzele lungi și albe, iar uneori noi, copiii, primeam prăjituri cu mirodenii sau pâini cu miere închisă la culoare. Îi sărutam pe țărani și ne făceam unii altora urări pentru perioada postului. Darurile erau puse într-un coș mare, iar țăranii primeau vodcă și pește sărat. Duminica, numai țăranii noștri din Karțevo veneau să-și ia rămas-bun; țăranii din alte sate învecinate veneau sâmbăta. După ce plecau țăranii, încăperea era închisă bine, deoarece mirosea a haine din piele de oaie și a noroi. Ultima noastră masă dinaintea postului Paștelui începea cu clătite speciale numite *tujiki.* Mâncam supă de pește și pește gătit, care le era oferit și servitorilor[10].

La Moscova se patina pe gheața râului Moscova, unde un renumit târg de distracții cu circuri și spectacole cu marionete, acrobați și jongleri atrăgea mulțimi uriașe de petrecăreți. Dar aspectul orașului se schimba dramatic în prima zi din postul Paștelui. „Sunetul neîntrerupt al clopotelor îi chema pe toți la rugăciune", își amintea Mihail Zernov. „Mâncarea interzisă era scoasă din toate casele, iar pe

malurile râului Moscova apărea o piață de unde puteai cumpăra tot ce aveai nevoie ca să supraviețuiești postului – ciuperci, varză murată, castraveciori, mere înghețate și scorușe, tot felul de pâini făcute cu unt de post și un tip special de zahăr cu binecuvântarea Bisericii."[11] În postul Paștelui se țineau zilnic slujbe. Cu fiecare zi ce trecea, tensiunea religioasă sporea, până când aceasta se descătușa în săptămâna Paștelui, își amintea Zernov.

> În ajunul Paștelui, Moscova se descătușa de slujbele ei rânduite și o piață gălăgioasă, aiuritoare se deschidea în Piața Roșie. Străvechea Rusie păgână întâmpina zilele calde și îi arunca mănușa cucerniciei ortodoxe rânduite. Mergeam an de an să luăm parte la această sărbătoare tradițională a Moscovei împreună cu tatăl nostru. Încă din depărtare, pe măsură ce te apropiai de Piața Roșie, auzeai sunetele fluierelor, cimpoaielor și ale altor tipuri de instrumente confecționate în casă. Toată piața era plină ochi de lume. Ne mișcam de-a lungul standurilor cu marionete, corturilor și tarabelor care apăruseră peste noapte. Justificarea noastră religioasă era aceea de a cumpăra crenguțe de salcie pentru Privegherea de toată noaptea ce marca intrarea lui Iisus în Ierusalim. Dar preferam celelalte tarabe, unde se vindeau tot felul de lucruri ciudate și inutile, precum „locuitori ai mării" care trăiau în tuburi din sticlă umplute cu un lichid colorat sau maimuțe din lână. Era dificil de înțeles legătura lor cu Duminica Floriilor. Erau baloane colorate cu modele minunate și dulciuri și prăjituri rusești care nu ne erau

permise. Nu puteam nici să mergem să vedem femeia cu mustață, sirenele adevărate sau viței cu două capete[12].

Slujba de Paște este cea mai importantă și mai frumoasă slujbă din Biserica Rusă. După cum remarca odinioară Gogol, rușii au un interes special în sărbătorirea Paștelui – întrucât credința lor se bazează pe speranță. Cu puțin timp înainte de miezul nopții, fiecare enoriaș aprinde o lumânare și, pe fondul cântecului stins al corului, părăsește biserica într-o procesiune cu icoane și prapuri. Există o atmosferă de așteptare care crește, descătușată brusc la miezul nopții, când ușile bisericii se deschid, iar preotul apare să proclame cu vocea sa gravă de bas: „Hristos a înviat!” – la care mulțimea de credincioși răspunde: „Adevărat a înviat!”. Apoi, în timp ce corul cântă imnul Învierii, enoriașii se salută între ei sărutându-se de trei ori și rostind „Hristos a înviat!”. Paștele era un adevărat moment național – un moment de comuniune între clase. Moșiereasa Maria Nikoleva își amintea Paștele petrecut împreună cu șerbii ei:

Țăranii veneau direct de la biserică pentru a face urări de Paște. Erau cel puțin 500. Îi sărutam pe obraz și îi dădeam fiecăruia dintre ei câte o bucată de *kulici* [cozonac de Paște] și un ou. Toți aveau voie să umble prin toată casa în ziua aceea și nu îmi amintesc să fi lipsit ceva vreodată sau să fi fost măcar mișcat vreun lucru de la locul lui. Tatăl nostru stătea în camera din față, unde îi primea pe cei mai importanți și mai respectați țărani, bătrânii și mai-marii satului. Îi servea cu vin, plăcintă, carne gătită, iar în camera slujnicei, dădaca noastră le dădea bere sau băuturi

făcute în casă. Ne sărutau atâtea chipuri bărboase care nu erau întotdeauna foarte curate, încât trebuia să ne spălăm rapid, ca să nu ne apară iritații[13].

Procesiunea icoanelor din lunea Paștelui, în care erau duse icoane în fiecare casă pentru binecuvântare, era un alt ritual de comuniune. Vera Haruzina, prima femeie care a devenit profesor de etnografie în Rusia, ne-a lăsat o descriere superbă a primirii unei icoane în casa unui negustor bogat din Moscova anilor 1870:

Erau atât de mulți oameni care voiau să primească Icoana Sfintei Fecioare și moaștele, încât se întocmea mereu o listă și se dădea un ordin pentru stabilirea traseului procesiunii prin oraș. Tata pleca întotdeauna devreme la muncă, așa că prefera să invite icoana și moaștele fie dis-de-dimineață, fie noaptea târziu. Icoana și moaștele veneau separat și nu se suprapuneau aproape niciodată. Însă vizitele lor lăsau o impresie puternică. Adulții din casă nu se mai culcau toată noaptea. Mama doar se întindea puțin pe canapea. Tata și mătușă-mea nu mai mâncau nimic din seara precedentă, ca să poată lua agheasma pe stomacul gol. Noi, copiii, eram duși devreme la culcare și ne trezeam cu mult înainte de sosirea icoanei. Plantele erau mutate din colț în camera din față, iar în locul lor era pus un divan din lemn, pe care să poată fi așezată icoana. În fața divanului era așezată o masă, acoperită cu un ștergar de un alb desăvârșit. Pe masă se puneau un vas cu apă pentru sfințit, o farfurie cu un pahar gol, în care preotul să toarne agheasmă, lumânări și tămâie. Întreaga casă aștepta încordată. Tata și mătușă-

mea se foiau de la o fereastră la alta, așteptând să vadă sosirea trăsurii. Icoana și moaștele erau purtate prin oraș într-o trăsură specială, extrem de masivă și greoaie. Menajera stătea în antreu, înconjurată de servitori, care erau pregătiți să-i îndeplinească ordinele. Ușierul se uita după musafiri și știam că avea să vină în fugă la ușa din față de îndată ce vedea trăsura pe alee și să bată cu putere ca să ne anunțe sosirea ei. Apoi auzeam bubuitul celor șase cai puternici care se apropiau de porți. În față stătea un băiat ce avea rol de surugiu, iar în spate se afla un bărbat solid. În ciuda gerului cumplit din acea perioadă a anului, amândoi umblau cu capul descoperit. Un grup de oameni îndrumați de menajeră luau icoana grea și o urcau anevoie pe scările din față. Toată familia noastră întâmpina icoana la intrare, îngenunchind dinaintea ei. De afară, prin ușile deschise venea un val de aer rece, care parcă ne înviora. Începea slujba de rugăciune, iar servitorii, însoțiți uneori de rudele lor, se îngrămădeau la ușă. Mătușă-mea lua de la preot paharul cu agheasmă de pe farfurie. Trecea cu paharul pe la toți ca să ia câte o înghițitură, să-și înmoaie degetele în apa din vas și să-și dea pe față. Menajera îl urma pe preot prin încăpere cu sfeștocul și vasul cu apă sfințită. Între timp, toți mergeau să atingă icoana – mai întâi tata și mama, apoi mătușa noastră și noi, copiii. După noi urmau servitorii și cei care îi însoțeau. Luam vată sfințită din săculeți agățați de icoană și ne ștergeam cu ea la ochi. După rugăciuni, icoana era purtată prin celelalte încăperi și din nou afară, în curte. Unii se prosternau în fața ei. Cei care purtau icoana pășeau peste ei. Icoana era dusă direct pe stradă, iar trecătorii așteptau să o atingă.

> Momentul acela de scurtă rugăciune comună ne apropia de oamenii aceia – oameni pe care nici măcar nu îi cunoșteam și pe care probabil că nu aveam să-i revedem vreodată. Toată lumea stătea, își făcea semnul crucii și se închina în timp ce icoana era urcată înapoi în trăsură. Noi stăteam la ușa din față, cu hainele de blană pe umeri, după care dădeam fuga înapoi în casă, pentru a nu răci. În casă plutea încă o atmosferă festivă. În sufragerie totul era pregătit pentru ceai, iar mătușa stătea lângă samovar și pe chip i se citea veselia[14].

Ritualurile religioase erau esența credinței și conștiinței naționale ruse. Ele erau și principala cauză a unei schisme în comunitatea ortodoxă care dezbina națiunea rusă în două. În anii 1660, Biserica Rusă a adoptat o serie de reforme cu scopul de a-și apropia mai mult ritualurile de cele grecești. Se credea că, de-a lungul vremii, în liturghia rusă se produseseră abateri care trebuiau remediate. Însă rascolnicii susțineau că ritualurile rusești erau în realitate mai sfinte decât cele ale Bisericii Grecești, care își pierduse harul unindu-se cu Roma la Conciliul de la Florența din 1439. În viziunea rascolnicilor, grecii fuseseră pedepsiți pentru această apostazie cu pierderea Constantinopolului în 1453, când centrul ortodoxiei se mutase la Moscova. Pentru cititorul occidental, schisma poate părea să aibă legătură cu unele chestiuni obscure ce țin de ritual (cea mai controversată reformă modifica semnul crucii, care trebuia făcut cu trei degete, nu cu două), insignifiante în comparație cu marile dispute doctrinare ale creștinătății occidentale din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. Dar în Rusia, unde credința, ritualul și conștiința națională

erau atât de strâns legate, schisma a căpătat proporții escatologice. Din punctul de vedere al rascolnicilor, reformele erau lucrarea Antihristului și un semn că se apropia sfârșitul lumii. În ultimele decenii ale secolului al XVII-lea, zeci de comunități de rascolnici s-au răsculat: pe măsură ce forțele statului se apropiau, se închideau în bisericile lor din lemn și preferau să-și dea foc de vii decât să se pângărească înainte de Judecata de Apoi intrând în contact cu Antihristul. Mulți alții au urmat exemplul eremiților și au fugit spre lacurile și pădurile izolate din nord, în teritoriile de graniță ale Volgăi, în regiunile cazace de pe Don din sud sau în pădurile Siberiei. În locuri precum țărmurile Mării Albe și-au întemeiat propriile comunități utopice, unde sperau să trăiască într-o lume cu adevărat creștină a cucerniciei și virtuții, neatinsă de răul statului și al Bisericii Ruse. În alte părți, precum în Moscova secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea, aveau tendința să rămână în cartiere speciale, ca Zamoskvorecie. Rascolnicii constituiau o largă mișcare socială de disidență religioasă și politică. Numărul lor a crescut pe măsură ce viața spirituală a Bisericii oficiale a intrat în declin și aceasta a devenit subordonată statului în secolul al XVIII-lea. Până la începutul secolului XX, numărul lor a ajuns la circa 20 de milioane, deși persecutarea lor constantă de către Biserică și stat face să fie dificil de spus cu certitudine dacă nu erau încă și mai mulți în sălbăticie[15].

În multe privințe, rascolnicii au rămas mai credincioși decât Biserica oficială idealurilor spirituale ale oamenilor de rând, de unde își trăgeau forța democratică. Istoricul Pogodin din secolul al XIX-lea remarca odată că, dacă statul ar ridica interdicția asupra Vechii Credințe, jumătate dintre țăranii ruși s-ar converti la ea[16]. Rascolnicii opuneau doctrinei țariste în

formare a unui stat creștin autocratic idealul unei națiuni creștine ce părea să atingă o coardă sensibilă în cazul celor care se simțeau străini de statul laic și orientat spre Occident. Comunitățile de rascolnici erau strict reglementate de ritualurile credinței lor și de obiceiurile patriarhale ale Țaratului medieval al Moscovei. Erau comunități agricole simple, în care virtuțile hărniciei, economiei și cumpătării le erau rigid impuse tinerilor, care erau îndoctrinați cu ele. Mulți dintre cei mai de succes fermieri, negustori și industriași erau crescuți în spiritul Vechii Credințe.

Persecutați de stat mai toată istoria lor, rascolnicii aveau o puternică tradiție libertariană care acționa ca un magnet pentru cei nemulțumiți și deposedați, pentru grupurile oprimate și marginalizate și mai ales pentru cazaci și membrii țărănimii care respingeau îngrădirea obiceiurilor și libertăților lor de către stat. Rascolnicii refuzau să-și radă bărbile și să poarte haine occidentale, așa cum ceruse Petru cel Mare în anii 1700. Ei au jucat un rol major în răscoalele cazacilor din anii 1670 (condusă de Stenka Razin) și anii 1770 (condusă de Emelian Pugaciov). Exista un puternic element anarhist și egalitarist în comunitățile de rascolnici – mai cu seamă în cele care se rugau fără preoți (*bezpopovți*), din convingerea că toate ierarhiile preoțești corupeau Biserica. În centrul acestor comunități se afla străvechea căutare rusă a unei împărății cu adevărat spirituale pe acest pământ. Își avea rădăcinile în credința populară, ea însăși o formă timpurie de conștiință națională, că o asemenea împărăție sacră s-ar putea găsi în „Sfânta Rusie”.

Această căutare utopică a fost îmbrățișată în egală măsură de diferite secte de țărani și de diverși apostați religioși, care

respingeau totodată Biserica oficială și statul: „Flagelanții” sau *Hlîstî* (probabil o denaturare a termenului *Hristî*, „Hristoși”), care credeau că Hristos pătrunsese în corpul unor indivizi în viață – de obicei țărani stăpâniți de un spirit misterios care cutreierau satele și atrăgeau discipoli (Rasputin era un membru al acestei secte); „Luptătorii Duhului” (*Duhoborțî*), care îmbrățișau un anarhism vag, bazat pe principii creștine, și care se sustrăgeau de la plata tuturor impozitelor către stat și de la îndatoririle militare; „Pribegii” (*Stranniki*), care credeau în ruperea tuturor legăturilor lor cu statul și societatea existente, pe care le considerau împărăția Antihristului, și care cutreierau Rusia ca spirite libere; „Băutorii de lapte” (*Molokane*), care erau convinși că Hristos avea să reapară sub forma unui țăran simplu; și, cei mai exotici dintre toți, „Castrații” (*Skopțî*), care credeau că mântuirea este posibilă doar prin înlăturarea instrumentelor păcatului.

Rusia era un focar de utopiști și anarhiști creștini. Fundamentul mistic al credinței ruse și baza mesianică a conștiinței sale naționale s-au îmbinat pentru a trezi în oamenii de rând o căutare spirituală a Împărăției perfecte a lui Dumnezeu pe „pământul rusesc sfânt”. Dostoievski spunea cândva că „această sete neogoită a poporului rus, pe care a avut-o întotdeauna”, pentru „o biserică totală și universală, înfăptuită pe pământ”, era baza „socialismului nostru rus”[17]. Iar într-un fel, această căutare spirituală se afla în centrul concepției populare privind un stat rus ideal în care adevărul și dreptatea (*pravda*) erau respectate. Nu întâmplător, de exemplu, rascolnicii și sectanții erau implicați de regulă în proteste sociale – revoltele conduse de Razin și Pugaciov sau

demonstrațiile țăranilor din 1861, când mulți foști șerbi, dezamăgiți de prevederile limitate ale emancipării, au refuzat să creadă că Decretul fusese emis de „țarul cu adevărat sfânt”. Era normal ca disidența religioasă să meargă mână în mână cu protestele sociale într-o țară ca Rusia, unde credința populară în statutul divin al țarului juca un rol atât de puternic și de opresiv. Țăranii credeau într-o Împărăție a lui Dumnezeu pe acest pământ. Mulți dintre ei vedeau raiul ca pe un loc real aflat într-o parte izolată a lumii, unde curgeau râuri de lapte, iar iarba rămânea veșnic verde[18]. Această convingere a inspirat zeci de legende populare despre o Împărăție adevărată a lui Dumnezeu ascunsă undeva pe cuprinsul Rusiei. Existau legende despre Tărâmurile Îndepărtate, despre Insulele de Aur, despre Regatul Opona și Ținutul Ciud, o împărăție sfântă aflată sub pământ unde „Țarul Alb” domnea potrivit „idealurilor străvechi și cu adevărat drepte” ale țărănimii[19].

Cel mai vechi dintre aceste mituri populare era legenda orașului Kitej – un oraș sfânt care era ascuns sub lacul Svetloiar (în gubernia Nijegorod) și care li se arăta doar adevăraților credincioși ruși. Se spunea că eremiții și călugării sfinți puteau auzi clopotele îndepărtate ale străvechilor sale biserici. Primele versiuni orale ale legendei datau de pe vremea stăpânirii mongole. Kitej a fost atacat de necredincioși, iar în momentul crucial al asediului a dispărut ca prin minune în lac, înecându-i pe tătari.

De-a lungul secolelor, legenda s-a contopit cu alte povești despre orașe și mănăstiri ascunse sub pământ, tărâmuri magice și comori aflate în adâncurile mării, precum și cu legendele eroului popular Ilia Muromeț. Dar la începutul

secolului al XVIII-lea rascolnicii au consemnat legenda și în această formă a fost diseminată în secolul al XIX-lea. În versiunea rascolnicilor, de pildă, povestea orașului Kitej a devenit o parabolă a Rusiei cu adevărat creștine care era ascunsă de Rusia Antihristului. Cu toate acestea, în rândul țărănimii a devenit un vehicul pentru credințele disidente care căutau o comunitate spirituală dincolo de zidurile Bisericii oficiale. Pe parcursul secolului al XIX-lea, mii de pelerini s-au dus la Svetloiar ca să ridice altare și să se roage, așteptând cu speranță o renaștere din lac. Apogeul sezonului era solstițiul de vară, vechea sărbătoare păgână Kupala, când mii de pelerini populau pădurile din jurul lacului. Scriitoarea Zinaida Ghippius, care a vizitat locul în 1903, l-a descris ca pe un fel de „biserică naturală” cu mici grupuri de credincioși, cu icoanele agățate în copaci, care cântau imnuri vechi la lumina lumânării[20].

Altă asemenea credință utopică, nu mai puțin tenace în conștiința religioasă populară, era legenda despre Belovodie, o comunitate a frăției, egalității și libertății creștine, despre care se spunea că se află pe un arhipelag între Rusia și Japonia. Povestea își avea rădăcinile într-o comunitate reală care fusese întemeiată de un grup de șerbi ce fugiseră în regiunea montană Altai din Siberia în secolul al XVIII-lea. Când nu s-au mai întors, s-a răspândit zvonul că descoperiseră Pământul Făgăduinței. Legenda a fost îmbrățișată îndeosebi de „pribegi”, care credeau în existența unui tărâm divin undeva la marginea lumii reale, și mai mulți membri ai sectei călătoreau în Siberia în căutarea lui[21]. Legenda s-a răspândit și mai mult după 1807, când un ghid către Belovodie a fost publicat de un călugăr care susținea că fusese acolo; și, deși

indicațiile spre locul respectiv erau extrem de vagi, sute de țărani porneau an de an cu calul și căruța sau cu barca în căutarea tărâmului legendar. Se pare că ultimele călătorii consemnate, în anii 1900, au fost generate de zvonul potrivit căruia Tolstoi ar fi ajuns în Belovodie (un grup de cazaci l-au vizitat pe scriitor ca să afle dacă era adevărat)[22]. Dar, multă vreme după asta, Belovodie a rămas în visurile oamenilor. Pictorul Roerich, care era interesat de legendă și a vizitat munții Altai în anii 1920, susținea că întâlnise țărani care credeau în continuare în tărâmul magic.

2

„M-am oprit la sihăstria de la Optina”, îi scria Gogol contelui A.P. Tolstoi, „și am luat cu mine o amintire care nu va păli nicicând. E limpede că în locul acela sălășluiește harul divin. Acest lucru se simte până și în semnele exterioare de venerație. Nicăieri nu am mai văzut călugări ca aceia. Prin fiecare dintre ei parcă stăteam de vorbă cu divinitatea”. În ultimii ani de viață, Gogol a venit în mai multe rânduri la Optina. Și a găsit în liniștea mănăstirii alinare și îndrumare spirituală pentru sufletul său zbuciumat. Credea că descoperise aici tărâmul rusesc divin pe care îl căutase toată viața. De la câțiva kilometri de mănăstire, îi scria lui Tolstoi: „Simți în aer mireasma virtuților sale: totul devine primitor, oamenii se pleacă mai adânc, iar dragostea frățească sporește”[23].

Nikolai Gogol provenea dintr-o familie evlavioasă din Ucraina. Ambii părinți erau activi în Biserică, iar acasă țineau toate posturile și respectau toate ritualurile religioase. În casa lui Gogol exista o tentă de misticism care ne ajută să explicăm viața și arta scriitorului. Părinții lui Gogol s-au cunoscut pe când tatăl lui a avut o viziune la biserica din sat: Maica Domnului i se înfățișase dinaintea ochilor și, arătând înspre fata care stătea lângă el, îi spusese că aceasta îi va deveni soție, ceea ce s-a și întâmplat[24]. La fel ca părinții săi, Gogol nu era mulțumit doar cu respectarea ritualurilor Bisericii. Încă din tinerețe, a simțit nevoia de a trăi prezența divină ca pe o dramă în sufletul său. În 1833 îi scria mamei sale:

> [în copilăria mea] am privit totul cu un ochi imparțial; mergeam la biserică fiindcă așa mi se impunea sau pentru că eram dus; dar, odată ajuns acolo, nu vedeam altceva decât straiele preoțești, preotul și urletele înfiorătoare ale diaconilor. Îmi făceam cruce fiindcă vedeam că toți ceilalți își fac cruce. Dar odată – îmi amintesc cât se poate de clar – te-am întrebat despre Judecata de Apoi și mi-ai povestit atât de bine, de amănunțit și de înduioșător despre lucrurile bune ce îi așteaptă pe oamenii care au dus o viață vrednică și ai descris osânda veșnică ce îi așteaptă pe păcătoși atât de elocvent și de înfricoșător, încât m-a năucit și mi-a stârnit toată sensibilitatea. Mai târziu a trezit în mine cele mai mărețe gânduri[25].

Gogol nu a avut niciodată îndoieli religioase, cum au avut Tolstoi și Dostoievski. Chinurile din ultimii săi ani de viață s-au datorat doar îndoielilor legate de propriile merite în fața

lui Dumnezeu. Însă natura intensă a credinței scriitorului nu putea fi limitată la nici o Biserică. În unele privințe, după cum el însuși mărturisea, credința sa avea multe în comun cu religia protestantă, întrucât credea într-o relație personală cu Iisus Hristos[26]. Cu toate acestea, în cei șase ani pe care Gogol i-a petrecut la Roma, între 1836 și 1842, s-a apropiat și de tradiția catolică, iar dacă a ales să nu se convertească la Biserica Romei, a făcut-o, potrivit spuselor sale, deoarece nu vedea nici o diferență între cele două crezuri: „Religia noastră este aidoma catolicismului – și nu e nevoie să mă convertesc de la una la cealaltă”[27]. În ultima versiune a *Sufletelor moarte*, pe care nu a publicat-o niciodată, Gogol avea de gând să introducă figura unui preot care să întruchipeze virtuțile ortodoxe și pe cele catolice. Se pare că se afla în căutarea unei frății creștine care să-i unească pe toți oamenii într-o Biserică spirituală. Asta credea el că găsise la Optina și în viziunea sa asupra „sufletului rus”.

Ficțiunea lui Gogol era arena acestei căutări spirituale. Contrar părerii mai multor erudiți, nu exista nici o diferență reală între „operele literare” din perioada timpurie a lui Gogol și „operele religioase” din ultimii ani, deși mai târziu a arătat un interes mai explicit față de chestiunile religioase. Toate scrierile lui Gogol au o semnificație teologică – erau cu adevărat primele dintr-o tradiție națională care conferea ficțiunii statutul de profeție religioasă. Multe dintre povestirile sale pot fi interpretate ca alegorii religioase. Personajele lor grotești și fantastice nu sunt menite să fie realiste – la fel cum nici icoanele nu-și propun să înfățișeze lumea naturală. Ele au rolul de a ne permite să contemplăm o altă lume, în care binele și răul se luptă pentru sufletul omului. În povestirile de

început ale lui Gogol, acest simbolism religios este prezent în motivele biblice și în metaforele religioase uneori destul de obscure. „Mantaua”, de pildă, conține trimiteri la viața Sfântului Acachie – un eremit (și croitor) care a murit după ani de chinuri la care l-a supus superiorul său, care ulterior s-a căit pentru cruzimea sa. Așa se explică numele eroului, Akaki Akakievici – un modest funcționar din Sankt-Petersburg care moare neiubit de nimeni, căruia îi este furată prețioasa manta, dar care se întoarce să bântuie orașul ca fantomă[28]. După „eșecul” *Revizorului* (1836) – piesă menită să fie o parabolă morală, dar pe care publicul a considerat-o o satiră amuzantă –, Gogol a încercat să-și transmită mesajul religios. Opera căreia i-a dedicat ulterior toată energia era proiectată să fie un roman în trei părți intitulat *Suflete moarte* – un „poem” epic în stilul *Divinei Comedii* a lui Dante – în care planul providențial pentru Rusia urma să fie în cele din urmă dezvăluit. Imperfecțiunile grotești ale Rusiei provinciale expuse în primul volum al romanului și singurul terminat (1842) – în care aventurierul Cicikov cutreieră mai multe sate și înșală o serie de moșieri care nu mai au mult de trăit, cumpărându-le titlul de proprietate asupra șerbilor lor decedați (sau asupra „sufletelor”) – urmau să fie șterse de portretul înălțător pe care Gogol avea să-l facă „sufletului rus viu” în părțile a doua și a treia. Până și infamul Cicikov avea să fie salvat în cele din urmă, ajungând un moșier paternalist, pe măsură ce Gogol s-ar fi îndreptat spre idila slavă a frăției și iubirii creștine. Întregul „poem” era construit în jurul renașterii Rusiei și al ascensiunii sale spirituale pe o „scară infinită a perfecțiunii omenești” – metaforă pe care a preluat-o din parabola scării lui Iacob din Cartea Facerii[29].

Viziunea divină a lui Gogol era inspirată de eroii săi, slavofilii, a căror fantezie despre Rusia ca o comuniune sfântă de suflete creștine era, firește, atrăgătoare pentru un scriitor atât de tulburat de individualismul fără suflet al societății moderne. Ideea slavofilă își avea rădăcinile în concepția despre Biserica Rusă ca o comunitate liberă de frăție creș-tină – un *sobornost* (de la cuvântul rusesc *sobor*, folosit atât pentru „catedrală", cât și pentru „adunare") –, așa cum era ea schițată de teologul Aleksei Homiakov în anii 1830 și 1840. Homiakov a ajuns la concepția sa printr-o teologie mistică. Credința nu putea fi dovedită prin intermediul rațiunii, spunea el. Trebuia să o dobândești prin experiență, simțind dinăuntru Adevărul lui Hristos, nu prin legi și dogme. Adevărata Biserică nu îi putea convinge sau forța pe oameni să creadă, fiindcă nu avea altă autoritate în afara iubirii lui Hristos. Ca o comunitate liber aleasă, exista în spiritul iubirii creștine care îi lega pe credincioși de Biserică – iar acest spirit era singura sa garanție.

Slavofilii credeau că Adevărata Biserică era Biserica Rusă. Spre deosebire de Bisericile occidentale, care își impuneau autoritatea prin legi și ierarhii etatiste, precum papalitatea, ortodoxia rusă era, în viziunea lor, o comunitate cu adevărat spirituală, în fruntea căreia se afla doar Hristos. Firește, slavofilii criticau Biserica oficială, care, spuneau ei, fusese slăbită din punct de vedere spiritual de alianța sa strânsă cu statul țarist. Ei îmbrățișau o Biserică socială, unii ar spune socialistă, așa încât multe dintre scrierile lor despre religie erau interzise (operele teologice ale lui Homiakov au fost publicate abia în 1879)[30]. Slavofilii credeau cu tărie în emanciparea șerbilor: întrucât doar comuniunea indivizilor

pe deplin liberi și conștienți putea crea *sobornost*-ul Bisericii Adevărate. Aveau încredere în spiritul creștin al poporului rus, iar acesta era spiritul care le definea Biserica. Slavofilii credeau că poporul rus era singurul popor cu adevărat creștin din lume. Subliniau modul de viață obștesc al țăranilor („o uniune creștină a iubirii și frăției"), firea lor pașnică și binevoitoare, smerenia lor, răbdarea și suferința lor fără margini și disponibilitatea de a-și sacrifica egourile individuale pentru un bine moral superior – fie că era vorba de comună, de națiune sau de țar. Cu toate aceste calități creștine, rușii erau mult mai mult decât o naționalitate – ei aveau o misiune divină în lume. Potrivit lui Aksakov, „poporul rus nu este doar un popor, este o umanitate"[31].

Aceasta era viziunea asupra „sufletului rus" – un spirit universal care avea să salveze lumea creștină – pe care Gogol a încercat să o zugrăvească în volumele al doilea și al treilea ale *Sufletelor moarte.* Conceptul de suflet național sau de esență națională era un loc comun în epoca romantică, deși Gogol a fost primul care a dat „sufletului rus" această notă mesianică. Cea care a deschis drumul a fost Germania, unde romantici precum Friedrich Schelling au dezvoltat ideea unui spirit național ca mijloc de diferențiere a propriei culturi naționale de cea a Occidentului. În anii 1820, Schelling era divinizat în Rusia, iar viziunea sa asupra sufletului a fost exploatată de intelectuali care au încercat să pună în antiteză Rusia și Europa. Prințul Odoevski, promotorul cultului lui Schelling în Rusia, susținea că Occidentul își vânduse sufletul diavolului din dorința unui progres material. „Sufletul vostru s-a preschimbat într-un motor cu aburi", scria el în romanul său *Nopți ruse* (1844). „Văd în voi șuruburi și roți, dar nu văd

viață.” Numai Rusia, cu spiritul ei tineresc, mai putea salva Europa[32]. Se înțelege că națiunile tinere, precum Germania și Rusia, care rămăseseră în urma Occidentului în curs de industrializare, îmbrățișau ideea unui suflet național. Aceste națiuni își compensau carențele economice, cu asupra de măsură, prin virtuțile spirituale ale mediului rural intact. Naționaliștii le atribuiau țăranilor simpli o solidaritate și o spontaneitate creatoare care se pierduseră de mult în cultura burgheză a Occidentului. Acesta era sensul romantic vag în care a început să se dezvolte ideea sufletului rus în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea. În eseul său „Despre calitățile înnăscute ale sufletului rus” (1792), Piotr Plavilșcikov susținea, de pildă, că Rusia avea în țărănimea sa o creativitate naturală cu un potențial mai mare decât știința Vestului. Luat de valul mândriei naționale, dramaturgul a pretins chiar în unele domenii o întâietate improbabilă:

> Unul dintre țăranii noștri a făcut o tinctură pe care Hipocrate și Galenus, oricât au fost ei de învățați, nu au reușit să o descopere. Cel care pune oasele la locul lor în satul Alekseevo este vestit printre pionierii chirurgiei. Kulibin și mecanicul Sobakin din Tver sunt ași în mecanică… Ceea ce nu reușește rusul să înțeleagă va rămâne pe veci o necunoscută pentru omenire[33] [*2].

După victoria din 1812, viziunea asupra sufletului țăranului, a virtuții sale altruiste și a sacrificiului de sine a început să fie asociată cu cea potrivit căreia Rusia era salva-toarea Occidentului. Aceasta era misiunea pe care Gogol a dezvoltat-o pentru prima oară în *Suflete moarte.* În mai vechea

sa povestire „Taras Bulba” (1835) Gogol atribuise sufletului rus un tip special de iubire, pe care numai rușii o simțeau. „Nu-i pe lume legătură mai sfântă decât frăția!”, le spune Taras Bulba tovarășilor săi cazaci:

> Tatăl își iubește pruncul, mama își iubește pruncul, pruncul își iubește tatăl și mama. Dar asta-i cu totul altceva, fraților, căci și fiara își iubește puiul. Numai omul se poate înrudi nu prin sânge, ci cu sufletul. Frați au mai fost și pe alte meleaguri, dar precum cei de pe pământul rusesc nu s-au mai pomenit… Nu, fraților, să iubească precum sufletul rusesc, să iubească nu cu mintea sau cu altceva, ci cu tot ce ți-a dat Domnul, cu tot ce ai în tine, cu… [34]

Cu cât se apropia mai mult de slavofili, cu atât Gogol era mai convins că această frăție creștină era unicul mesaj al Rusiei către lume. Aici era planul providențial pentru „sufletul rusesc” la care Gogol făcea aluzie în pasajul de neuitat al troicii de la sfârșitul primului volum al *Sufletelor moarte*:

> Oare și tu, Rusie, nu gonești ca o troică iute, pe care n-o poate întrece nimeni? Fumegă drumul sub tine, vuiesc podurile, totul zboară și rămâne în urmă. S-a oprit uimit cel care te vede, uimit de minunea dumnezeiască: n-o fi cumva un fulger aruncat din cer? Ce înseamnă această mișcare ce te înspăimântă? Și ce putere neștiută au caii aceștia, cum n-a mai văzut lumea? Ah, voi, cai, ce mai cai! Oare viforniţele stau în coamele voastre? Aveți câte-o ureche ageră în fiecare fibră a voastră? Ați auzit venind de

sus cântecul știut, v-ați umflat toți deodată piepturile de aramă și, aproape fără să atingeți pământul cu copitele, v-ați prefăcut în niște linii întinse, care zboară prin văzduh și troica gonește, însuflețită de Dumnezeu!... Rusie, încotro te avânți? Răspunde-mi. Nu-mi răspunde. Clopoțelul își cântă clinchetul minunat; vuiește și se preface în vânt văzduhul sfâșiat în bucăți; zboară pe-alături tot ce e pe pământ și, uitându-se chiorâș, se trag deoparte și-i fac loc să treacă celelalte popoare și țări[35].

„Principiul rus" al iubirii creștine, care urma să fie dezvăluit de Gogol în volumele al doilea și al treilea, avea să salveze omenirea de individualismul egoist al Occidentului. După cum spunea Herzen după ce a citit romanul lui Gogol, „*in potentia* există mult în sufletul rus"[36].

Cu cât Gogol lucra mai mult la romanul său, cu atât sentimentul său că avea o misiune divină de a dezvălui adevărul sfânt al „sufletului rus" era mai puternic. „Numai să-mi dea Dumnezeu forța să termin și să public cel de-al doilea volum", îi scria el poetului Nikolai Iazîkov în 1846. „Atunci vor descoperi că noi, rușii, avem multe pe care ei nici nu le-au bănuit vreodată și pe care nici noi înșine nu vrem să le recunoaștem."[37] Gogol și-a căutat inspirația în mănăstiri – locul în care credea că avea să se dezvăluie acest spirit rus ascuns. Ceea ce admira cel mai mult la eremiții de la Optina era capacitatea lor evidentă de a-și ține în frâu propriile patimi și de a-și curăța sufletele de păcat. În această disciplină vedea el soluția la criza spirituală a Rusiei. Și de această dată, slavofilii au fost cei care l-au îndrumat pe Gogol spre Optina. Kireevski fusese acolo în repetate rânduri să-l vadă pe

părintele Macarie în anii 1840, când cei doi publicaseră o carte despre viața părintelui Paisie și traduseseră din greacă lucrările Părinților Bisericii[38]. La fel ca toți slavofilii care l-au urmat, Kireevski credea că sihaștrii de la Optina întruchipau cu adevărat tradițiile spirituale străvechi ale ortodoxiei și că acesta era locul în care „sufletul rus” era cel mai viu; iar când Gogol s-a întors la Moscova de peste hotare, saloanele sale erau înțesate de adepți ai mănăstirii Optina.

Suflete moarte a fost concepută ca o operă de instruire religioasă. Stilul său este impregnat de spiritul lui Isaia, care a prorocit căderea Babilonului (imagine pe care Gogol o folosea frecvent pentru Rusia în scrisorile sale atunci când lucra la al doilea volum al *Sufletelor moarte*)[39]. În timp ce se chinuia să-și scrie romanul, Gogol a fost cuprins de fervoarea religioasă a propriei profeții. S-a cufundat în scrierile eremitului din secolul al VII-lea Ioan Scărarul din Sinai, care vorbise despre nevoia omului de a-și purifica sufletul și de a urca pe o scară a perfecțiunii spirituale (imagine pe care Gogol o folosea în scrisorile către prietenii săi, spunând că se afla abia pe treptele inferioare)[40]. Rugăciunea permanentă era singura alinare a lui Gogol și, după părerea sa, sursa spirituală de unde avea să capete forța de a-și duce la bun sfârșit misiunea divină prin *Suflete moarte.* „Roagă-te pentru mine, de dragul lui Hristos Însuși”, îi scria el părintelui Filaret, la Optina Pustîn, în 1850.

> Cere-i vrednicului tău superior, cere-le tuturor călugărilor, cere-le tuturor celor care se roagă cu cea mai mare ardoare și care iubesc rugăciunea, cere-le tuturor să se roage pentru mine. Calea mea este una dificilă, iar sarcina mea e

> de așa natură încât, fără ajutorul lui Dumnezeu în fiecare minut și în fiecare oră din zi, pana mea nu se va mișca... El, Milostivul, are puterea de a face orice, chiar și de a mă transforma pe mine, un scriitor negru precum cărbunele, în ceva alb și îndeajuns de pur încât să vorbească despre lucrurile sfinte și frumoase[41].

Problema era că Gogol nu putea zugrăvi această Rusie sfântă, tărâmul frăției creștine pe care credea că este misiunea lui divină să-l scoată la iveală. Acest scriitor, cel mai vizual dintre toți scriitorii ruși, nu putea evoca o imagine a acestui loc – sau, cel puțin, nu una care să-i satisfacă judecata critică de scriitor. Oricât de mult s-ar fi străduit să înfățișeze o imagine ideală a personajelor sale rusești – o icoană, dacă vreți, a sufletului rus –, observarea realității nu-l făcea pe Gogol decât să le împovăreze cu trăsături grotești provenind din habitatul lor natural. El însuși era deznădăjduit de propria viziune religioasă – „totul e doar un vis, spulberat de îndată ce îți întorci privirea spre ceea ce există cu adevărat în Rusia”[42].

Simțind că dăduse greș în încercările sale ficționale, Gogol a căutat să-și transmită mesajul în *Pagini alese din corespondența cu prietenii* (1846), o predică morală pedantă asupra principiului divin pe care îl conținea Rusia, menită să servească drept un fel de prefață ideologică la volumele neterminate din *Suflete moarte*. Gogol propovăduia că izbăvirea Rusiei consta în reformarea spirituală a fiecărui cetățean în parte. Nu s-a atins de instituțiile sociale. A trecut cu vederea chestiunile legate de șerbie și de statul autocrat, susținând în mod ridicol că acestea erau perfect acceptabile câtă vreme mergeau în tandem cu principiile creștine. Opinia

publică progresistă a fost scandalizată – părea o abjurare a idealurilor ei sacre de progres și angajament politic față de cauza poporului. Într-o scrisoare deschisă din 1847, Belinski a lansat un atac devastator la adresa scriitorului pe care îl susținuse (în mod greșit, poate) ca pe un realist social și partizan al reformei politice:

> Da, te-am iubit, cu toată pasiunea pe care cineva atașat de țara lui prin legături de sânge o poate simți pentru un om care era speranța, gloria și mândria ei, unul dintre cei mai mari lideri ai ei pe calea conștiinței, progresului și dezvoltării… Rusia își vede izbăvirea nu în misticism, ascetism sau evlavie, așa cum sugerezi tu, ci în educație, civilizație și cultură. Nu are nevoie de predici (a auzit prea multe) și nici de rugăciuni (le-a mormăit prea des), ci de deșteptarea în oameni a demnității umane, sentiment pierdut de sute de ani în noroi și murdărie[43].

Slavofilii, care nu erau mai puțin devotați reformei, au fost cuprinși de deznădejde. „Prietene”, îi scria Serghei Aksakov lui Gogol, „dacă scopul tău a fost acela de a stârni un scandal, de a-ți face prietenii și dușmanii să ia atitudine și să se coalizeze împotriva ta, atunci ți-ai atins acest scop. Dacă publicarea acestei scrieri a fost una dintre glumele tale, a reușit dincolo de orice așteptări: toată lumea e perplexă”[44]. Nici măcar părintele Macarie, duhovnicul lui Gogol de la Optina, nu a putut fi de acord cu *Paginile alese.* Bătrânul era de părere că Gogol nu înțelesese nevoia de smerenie. Se erijase în profet și se rugase cu toată fervoarea unui fanatic, dar, fără adevărul sau inspirația Sfântului Duh, asta „nu era de

ajuns pentru religie”. „Pentru ca o lampă să împrăștie lumină”, îi scria el lui Gogol în septembrie 1851, „nu este de ajuns ca sticla ei să fie curată: lumânarea ei trebuie să fie aprinsă înăuntru”[45]. Macarie nu putea fi de acord nici cu chietismul social al scriitorului. Căci rolul mănăstirii sale era acela de a alina suferința celor săraci. Criticile lui Macarie au fost o lovitură zdrobitoare pentru Gogol, cu atât mai mult cu cât probabil și-a dat seama că erau îndreptățite: nu simțea acea inspirație divină în sufletul său. De îndată ce a primit scrisoarea lui Macarie, Gogol a rupt orice legătură cu Optina. Și-a dat seama că dăduse greș în privința chemării sale divine de scriitor-profet. S-a simțit nevrednic în fața lui Dumnezeu și a început să se înfometeze. Ajuns pe patul de moarte, și-a instruit servitorul să ardă manuscrisul romanului său neterminat. Ultimele cuvinte pe care le-a rostit înainte să moară, la 43 de ani, în 24 februarie 1852, au fost: „Adu-mi o scară! Iute, o scară!”[46].

3

În scrisoarea sa către Gogol, Belinski admisese că țăranul rus îl venera cu evlavie pe Dumnezeu și avea frică de El. „Dar rostește numele Domnului în timp ce se scarpină în fund. Și spune despre icoană: «E bună pentru rugăciune – și poți să acoperi și oalele cu ea». Dacă te uiți cu atenție”, conchidea criticul literar, „vei vedea că rușii sunt prin natura lor un

popor de atei cu multe superstiții, dar fără cea mai mică urmă de religiozitate”[47].

Nu numai intelectualitatea socialistă în numele căreia vorbea Belinski avea îndoieli în legătură cu natura creștină a sufletului țăranului. Biserica însăși era tot mai îngrijorată de imaginea unei țărănimi păgâne. Preoții parohi zugrăveau o imagine înfiorătoare a ignoranței religioase din mediul rural. „Dintr-o sută de bărbați de la țară”, scria I.S. Belliustin în anii 1850,

> cel mult zece pot citi Crezul și două-trei rugăciuni scurte (firește, fără să înțeleagă o iotă din ceea ce au citit). Dintr-o mie de bărbați, cel mult doi sau trei știu Cele Zece Porunci; cât privește femeile, se înțelege de la sine. Iar asta e Rusia ortodoxă! Ce rușine și ce batjocură! Iar fariseii noștri cutează să strige în gura mare că numai în Rusia a fost păstrată intactă credința, în Rusia, unde două treimi din populație habar nu au ce-i aia credință![48]

Pentru preotul paroh era o misiune anevoioasă să-și îndrume enoriașii spre o cunoaștere conștientă a credinței – și una și mai grea să-i ferească de ideile laice care veneau de la oraș. Acest lucru se datora, pe de o parte, faptului că nici preotul nu știa prea bine să scrie și să citească. Majoritatea preoților erau fiii altor preoți parohi. Erau crescuți la țară și cei mai mulți aveau parte doar de o educație sumară la un seminar local. Țăranii nu își stimau prea mult preoții. Îi considerau slujitori ai moșierimii și ai statului, iar stilul lor de viață modest, ba chiar mizer, nu atrăgea respectul țărănimii. Membrii clerului nu puteau trăi din salariile neînsemnate pe

care le primeau de la stat sau din cultivarea micilor lor parcele parohiale. Se bazau foarte mult pe ceea ce primeau pentru serviciile lor – cam o rublă pentru o nuntă, o sticlă de vodcă pentru o înmormântare –, așa încât țăranii au ajuns să-i considere mai curând o clasă de negustori cu sfintele taine decât îndrumători spirituali. Sărăcia țăranului și lăcomia proverbială a preotului generau adesea târguieli prelungite asupra tarifelor, țărăncile care se măritau fiind lăsate uneori cu orele în biserică, iar morții rămânând neîngropați câteva zile, până se ajungea la un compromis.

În această situație precară, preotul era nevoit să trăiască la granița mereu fluctuantă dintre ideea de credință a Bisericii și versiunea ei semipăgână împărtășită de țărănime. Folosea icoanele, lumânările și crucea ca să alunge demonii și spiritele rele care, erau convinși țăranii, puteau să arunce vrăji asupra vitelor și recoltelor lor, să facă femeile sterpe, să aducă nenorociri sau boli ori să se întoarcă sub forma unor fantome și să le bântuie casele. În ciuda tuturor afirmațiilor slavofililor și a evlaviei puternice a rascolnicilor, țăranul rus nu fusese niciodată pe deplin atașat de religia ortodoxă: doar un strat subțire de creștinism fusese adăugat peste cultura sa populară păgână străveche. Desigur, în exterior, țăranul rus dădea dovadă de o mare cucernicie. Își făcea mereu cruce, rostea numele Domnului din două în două propoziții, ținea întotdeauna postul Paștelui, mergea la biserică la sărbătorile religioase, iar din când în când pornea chiar în pelerinaje la moaștele sfinte. Se considera înainte de toate „ortodox” și abia apoi (deși nu neapărat) „rus”. Într-adevăr, dacă am putea să ne întoarcem în timp și să-i întrebăm pe locuitorii unui sat din Rusia secolului al XIX-lea ce considerau că sunt, probabil că

răspunsul ar fi: „Suntem ortodocși și suntem de-ai locului”. Religia țăranilor era departe de creștinismul pedant al clerului. Cum nu știa să scrie și să citească, țăranul rus mediu din secolul al XIX-lea știa foarte puține despre Evanghelii, întrucât în mediul rural nu exista o tradiție reală a predicilor. Nici măcar țăranii care știau să citească nu prea aveau acces la Biblia Rusă (care a fost publicată în versiune completă abia la jumătatea anilor 1870). Țăranul mediu nu știa rugăciunea „Tatăl nostru” și Cele Zece Porunci. Înțelegea destul de vag conceptele de rai și iad și, fără îndoială, spera că, dacă avea să respecte toată viața ritualurile Bisericii, sufletul său va fi mântuit. Însă alte noțiuni abstracte îi erau cu totul necunoscute. Și-l închipuia pe Dumnezeu ca pe o ființă umană și nu reușea să-l înțeleagă ca pe un spirit abstract invizibil. În *Universitățile mele* (1922), Gorki descrie un țăran (pe care îl întâlnise într-un sat de lângă Kazan) care

> și-l închipuia [pe Dumnezeu] ca pe un moșneag înalt și venerabil, nemăsurat în bunătate și înțelepciune, stăpân al lumii, care nu biruie răul numai unde „nu prididește, că prea s-au înmulțit oamenii din cale afară. Da’ lasă, tot dovedește el pân’ la urmă, ai să vezi! Cu Hristos se schimbă povestea, nu-l înțeleg și pace! Eu unul nu-i văd rostul. E un Dumnezeu. Bun. Când colo, uite încă unul! Cică-i fiu-său? Că doar Dumnezeu n-a murit încă…”[49].

La fel își reprezenta țăranul sfinții și zeii naturali: de fapt, ambele categorii erau deseori combinate sau interșanjabile în religia creștin-păgână a țăranului. Exista Poludnița, zeița recoltei, venerată prin așezarea unui mănunchi de secară în

spatele icoanei din casa țăranului; Vlas, protectorul turmelor, care a devenit în epoca creștină Sfântul Vlasie; și Lada, zeița norocului (de care era mare nevoie pe drumurile din Rusia), pomenită alături de Sfântul Gheorghe și Sfântul Nicolae în cântecele țărănești de nuntă. Creștinarea zeilor păgâni era practicată și în sânul Bisericii Ruse. În centrul credinței rusești se află un puternic accent pus pe maternitate care nu a prins niciodată rădăcini în Occident. Acolo unde tradiția catolică sublinia puritatea Mariei, Biserica Rusă scotea în evidență maternitatea sa divină – *bogorodița* –, care a asumat practic statutul Treimii în conștiința religioasă rusă. Acest cult al maternității este evident în modul în care icoanele rusești tind să o înfățișeze pe Maica Domnului cu chipul lipit matern de capul pruncului său. Era, se pare, un plan conștient din partea Bisericii de a-și însuși cultul păgân al Rojaniței, zeița fertilității, și străvechiul cult slav al Mamei-Pământ Jilave (sau zeița cunoscută drept Mokoș), care a dat naștere mitului „Maicii Rusii”[50]. În cea mai veche formă țărănească a sa, religia rusă era o religie a pământului.

Ritualurile și ornamentele creștine ale Rusiei au fost influențate în mod asemănător de practicile păgâne. Începând din secolul al XVI-lea, de exemplu, procesiunea Crucii în Biserica Rusă s-a deplasat circular, în sensul acelor de ceasornic, urmând soarele (la fel ca în Biserica Occidentală). În cazul Rusiei, s-a sugerat că aceasta era o imitație a dansului păgân în cerc (*horovod*) care urma soarele pentru a-i invoca influența magică (chiar și în secolul al XIX-lea existau încă proverbe țărănești care afirmau că e bine să ari în funcție de soare, de la est la vest)[51]. Și cupola sub formă de ceapă a bisericii ruse a urmat modelul soarelui. „Cerul” ei din interior,

sau tavanul, înfățișa de obicei Sfânta Treime în centrul unui soare din care porneau douăsprezece raze apostolice[52]. Manuscrisele religioase și bisericile ruse medievale erau adesea decorate cu motive vegetale și alte ornamente, precum rozete, figuri romboidale, svastici și petale, semiluni și copaci, care erau preluate din cultele animiste păgâne. Fără îndoială, majoritatea acestor simboluri își pierduseră de mult semnificația iconografică originară, dar frecvența cu care reapăreau în modelele populare din secolul al XIX-lea, în sculpturile în lemn și în broderii, sugerează că au rămas în continuare în conștiința țăranului o punte spre sfera supra-naturală.

Cingătorile și ștergarele brodate aveau o funcție sacră în cultura rurală – adeseori împodobeau icoana aflată în „colțul sfânt" al colibei țărănești –, iar modelele, culorile și motivele individuale aveau semnificații simbolice în diverse ritualuri. Modelul firelor răsucite, de exemplu, simboliza facerea lumii („pământul a început să se învârtă și a apărut", spuneau țăranii)[53]. Culoarea roșie avea o putere magică deosebită: era rezervată cingătorilor și ștergarelor folosite în ritualurile sacre. În limba rusă, cuvântul care înseamnă „roșu" (*krasnîi*) are legătură cu „frumos" (*krasivîi*) – ceea ce explică, printre multe altele, de ce Piața Roșie a fost denumită astfel. Roșul era și culoarea fertilității – care era considerată un dar sfânt. Existau diferite cingători pentru fiecare etapă a vieții. Nou-născuții erau legați cu o fașă. Băieții primeau o cingătoare roșie. Mirii își treceau pe după umeri ștergare brodate din in. Și, potrivit obiceiului, femeile însărcinate călcau pe o cingătoare roșie înainte să nască[54]. Era important ca un bărbat decedat să fie îngropat cu o cingătoare, de preferință

cu cea primită la naștere, pentru a simboliza sfârșitul ciclului vieții și întoarcerea sufletului său în lumea spiritelor[55]. Potrivit folclorului, diavolul se temea de bărbații cu cingătoare; dacă nu purtai cingătoare, asta însemna că aparțineai tărâmului morților. De aceea, în Rusia, sirenele și demonii erau înfățișați întotdeauna fără cingătoare. Un vrăjitor își scotea cingătoarea atunci când intra în legătură cu lumea spiritelor.

Aceste vechi ritualuri păgâne nu se limitau nicidecum la țărănime. Multe dintre ele ajunseseră să facă parte din obiceiurile naționale, fiind întâlnite până și în rândul claselor superioare, care se mândreau cu mentalitățile lor moderne. Familia Larin din poemul lui Pușkin *Evgheni Oneghin* era tipică din acest punct de vedere:

> În viața pașnică de țară
> Păstrau ei datina bătrână:
> În săptămâna brânzei, dară,
> Serveau clătite cu smântână;
> De două ori pe an spovadă,
> Iar vara horă în livadă;
> Cântau de răsuna tot corul
> La înălțare, cu poporul;
> Căscând de plictiseală-un ceas,
> Vărsau vreo două-trei mărgele
> De lacrimi peste viorele[56].

Nu era ceva neobișnuit ca o familie de nobili să respecte toate ritualurile stricte ale Bisericii și, fără să-și dea seama câtuși de puțin de contradicție, să îmbrățișeze totodată

superstiții și credințe păgâne pe care nici un european nu le-ar fi luat în serios, considerându-le niște aiureli de șerbi. Jocurile și ritualurile de divinație erau aproape universale în rândul aristocrației. Unele familii apelau la un vrăjitor care să le ghicească viitorul interpretându-le visele. Altele le cereau slujnicelor să le ghicească în frunzele de ceai[57]. Divinația din perioada Crăciunului era o chestiune serioasă și, după cum își amintea Anna Lelong, ritualurile sale făceau parte din privegherea de toată noaptea din Ajunul Anului Nou:

> Existau mereu o priveghere de toată noaptea și rugăciuni în Ajunul Anului Nou. Cina se lua la ora nouă, iar după aceea se ghicea viitorul în sufragerie. Din niște cepe scobite se făceau douăsprezece cești – câte una pentru fiecare lună – și se presăra sare în ele. Apoi erau așezate în cerc pe masă, marcând pe fiecare o lună diferită. Noi, copiii, primeam două pahare – turnam apă în ele, apoi albuș de ou. Iar în dimineața de Anul Nou ne trezeam foarte devreme și mergeam în sufragerie, unde duhnea a ceapă. Ne uitam în pahare și vedeam formele fantastice pe care le crease albușul de ou – biserici, turnuri sau castele. Apoi încercam să le dăm un înțeles plăcut. Adulții se uitau la cestile din ceapă și vedeau care lună avea să aducă multe ploi sau ninsori după cum sarea din ceapă era uscată sau nu. Oamenii luau toate astea foarte în serios, iar noi notam rezultatul. De asemenea, prevesteam dacă recoltarea grânelor avea să se facă pe ploaie sau nu. După care ni se cerea să strângem totul, sobele erau încălzite, toate ferestrele erau deschise și se ardea un fel de pulbere care emana un miros plăcut. În dimineața aceea nu eram duși

la biserică. Ne-o petreceam jucându-ne cu păpușile noastre, iar servitorii de la bucătărie ne dădeau câte ceva din mâncarea pregătită pentru ospățul lor[58].

Superstițiile țăranilor se regăseau și la o bună parte dintre aristocrați, chiar și în rândul celor care se înfiorau la gândul că împărtășeau orice alte obiceiuri cu țărănimea. Stravinski, de exemplu, care era gentlemanul european desăvârșit, purta întotdeauna un talisman care îi fusese dăruit la naștere. Diaghilev avea o mulțime de superstiții pe care le moștenise de la dădaca sa de la țară. Nu îi plăcea să fie fotografiat; se alarma dacă îi punea cineva pălăria pe masă (ceea ce însemna că avea să piardă bani) sau pe pat (asta însemna că urma să se îmbolnăvească); se îngrozea la vederea unei pisici negre, chiar și pe Champs-Elysées, la Paris[59].

Dădaca de la țară era, fără îndoială, principala sursă a acestor superstiții; iar ea era atât de importantă în educația nobilului, încât, în conștiința lui, superstițiile cântăreau adesea mult mai mult decât toate învățăturile Bisericii. Educația lui Pușkin, de exemplu, era ortodoxă, dar numai într-un mod superficial. A fost învățat să se roage și mergea la biserică; în rest însă, era un voltairian care toată viața a urmat cu hotărâre credințele laice ale Iluminismului[60]. Cu toate acestea, a moștenit de la dădaca sa superstiții care își aveau originile în epoca medievală. A fost cuprins de un sentiment rău prevestitor atunci când o ghicitoare i-a spus că va fi ucis de un bărbat blond și înalt (adevărat, după cum s-a dovedit), iar superstiția sa legată de iepurii de câmp era bine-cunoscută (e posibil ca ea să-i fi salvat viața în 1825, când un iepure i-a tăiat calea pe moșia sa de lângă Pskov, iar superstiția l-a

împiedicat să călătorească la Sankt-Petersburg pentru a li se alătura decembriștilor în Piața Senatului)[61].

Superstițiile legate de moarte erau extrem de răspândite în rândul aristocraților. Gogol nu folosea niciodată cuvântul „moarte” în scrisorile sale, de teamă să nu-i aducă propriul sfârșit. De fapt, aceasta era o credință des întâlnită. Poate că așa se explică de ce Tolstoi a folosit pronumele neutru pentru ideea de moarte în pasajele strălucite în care explorează experiența morții din *Moartea lui Ivan Ilici* și în scena morții lui Andrei din *Război și pace*[62]. Ceaikovski, care era îngrozit de moarte (fapt trecut adesea cu vederea de cei care susțin că s-ar fi sinucis ca să ascundă o relație homosexuală), împărtășea și el această fobie. Prietenii compozitorului aveau grijă să nu rostească în prezența lui cuvinte precum „cimitir” sau „înmormântare”, știind că acestea îl fac să se panicheze[63].

Ortodox și păgân – și totuși raționalist: rusul educat putea fi toate aceste lucruri. Făcea parte din condiția rusă să stăpânești asemenea trăsături contradictorii și să le modelezi într-o sensibilitate, în stiluri de viață și moduri de a privi lumea cu totul compatibile. Stravinski, de exemplu, deși mai cameleonic decât majoritatea, și-a găsit un cămin intelectual în catolicismul francez al anilor 1920. Cu toate acestea, în același timp, emoțional, a devenit mai atașat ca oricând de ritualurile Bisericii Ruse. Din 1926, a participat în mod regulat la slujbele Bisericii Ortodoxe de la Paris; colecționa icoane rusești pentru casa lui de la Paris și respecta cu strictețe ritualurile rusești în practica lui religioasă privată; voia chiar să construiască o capelă rusească la el acasă. Nu exista nici o contradicție în această combinație – cel puțin Stravinski nu a simțit-o niciodată. Într-adevăr, era destul de obișnuit ca elitele

cosmopolite din care făcea parte și Stravinski să trăiască în mai multe confesiuni diferite. Unii erau atrași de Biserica Romei, îndeosebi cei pentru care internaționalismul ei se potrivea mai bine cu viziunea lor asupra lumii decât Biserica Rusă etnocentrică (precum Zinaida Volkonski, când s-a mutat în Italia în anii 1830). Alții erau mai atrași de luteranism, mai ales dacă aveau ascendență ruso-germană, cum era cazul multor aristocrați. E dificil de spus ce era mai important în evoluția acestei sensibilități religioase complexe – natura relativ superficială a educației religioase a aristocrației, care îngăduia și alte credințe, sau influențele multinaționale asupra acestei clase; însă, oricum, ea a făcut posibilă o cultură mult mai complexă decât tipul pe care ni l-am putea închipui pornind de la imaginea mitică a „sufletului rusesc”.

4

În 1878, Dostoievski a făcut prima dintre vizitele sale la Optina Pustîn. Era un moment de profundă suferință în viața scriitorului. Copilul lui preferat, Aleksei (Alioșa), murise recent de epilepsie, boală pe care o moștenise de la tatăl său, și, la îndemnul soției sale, Dostoievski a vizitat mănăstirea pentru alinare și îndrumare spirituală. Scriitorul lucra la ultimul dintre marile sale romane, *Frații Karamazov* (1880), care la momentul respectiv ar fi trebuit să fie un roman despre copii și copilărie[64]. Multe dintre scenele la care a fost martor la Optina aveau să se regăsească în roman, iar vastul

discurs al starețului Zosima despre idealul social al Bisericii, care chiar ar trebui citit drept propria *profession de foi* a lui Dostoievski, era împrumutat din scrierile mănăstirii, cu părți extinse preluate aproape cuvânt cu cuvânt din *Viața starețului Leonid* (1876) a părintelui Zedergolm[65]. Personajul Zosima era inspirat mai ales de starețul Ambrozie, pe care Dostoievski l-a văzut de trei ori, odată, cel mai memorabil, în mijlocul unei mulțimi de pelerini care veniseră să-l vadă la mănăstire[66]. Romancierul a fost frapat de carisma bătrânului și, în unul dintre primele capitole ale romanului, „Credincioasele", recreează o scenă care ne poartă în miezul credinței ruse. Zosima alină o țărancă deznădăjduită care își jelește un fiu:

> — Ei, uite și cineva care nu-i de pe aici, zise el cătând spre o femeie încă tânără, prăpădită de slabă și suptă la față, cu pielea arsă de soare, aproape smolită. Ședea în genunchi și nu-și mai dezlipea ochii de la stareț. În privirile ei se citea o adorație frenetică.
> — Vin de departe, părinţele, tare departe, trei sute de verste îmi bătui picioarele pân-acilea. De departe, tăicuță, de departe tare... rosti ea cu o unduire de cântec în glas, legănându-și capul, cu bărbia în pumni.
> Vorbea ca și cum ar fi bocit după un mort. Există în popor o suferință mută, atotîndurătoare; o durere care stă ferecată în adâncul sufletului și nici nu crâcnește. După cum, tot așa, există o durere descătușată care, îndată ce se revarsă în lacrimi, se și preschimbă în bocet. Mai ales la femei. Fără a fi totuși mai puțin cruntă decât durerea ferecată în tăcere. Tânguirea, deși alină suferința, în același timp scurmă și mai tare și sfâșie inima. Sunt dureri care nu cer

alinare, care se hrănesc din însuși zbuciumul lor. Iar bocetele, de fapt, nu exprimă decât nevoia de a zgândări mereu rana. [...]

— Și de ce plângi?

— Îmi plâng feciorașul, tăicuță, mă dau de ceasul morții, așa dor mă răpune câteodată, că n-avea mititelul decât trei anișori; încă trei luni să fi trăit și împlinea trei ani. Mă usucă dorul, taică părinte, că tare mi-e dor de copilașul meu. Că din patru, câți avuseserăm eu și cu Nikitușka, omul meu, atâta bucurie ne mai rămăsese; ce să fac dacă nu ne trăiesc plozii, taică părinte, n-avem parte de ei și pace! Și pe ăilalți îi băgai în pământ, dar nu-i plânsei chiar așa, să mă omor cu firea, dar de când se prăpădi ăsta mititel nu pot să mă împac cu gândul că zace acolo, în mormânt, nu pot, nu. Mă seacă la inimă. Cum îi văd hăinuțele, cămeșuicile, cizmulițele, îmi vine să urlu. Aștern pe jos toate lucrușoarele lui, bruma ce îmi mai rămase de la el, mă uit la ele și bocesc, și bocesc... Și ce-mi veni mie, că într-o zi îi spusei omului meu, Nikitușka: „Măi bărbate, zic, lasă-mă să plec, mă duc, zic, să mă închin". Dumnealui e surugiu, că nu suntem nici noi chiar așa de lepădat, niște săraci; tot ce avem e al nostru – și trăsura, și căișorii – nu suntem la cheremul nimănui. Și dac-avem, ce folos? Cine știe ce-o mai fi și cu omul meu, așa singur cum l-am lăsat, o fi dat în darul beției, ba bine că nu, așa-i el, cum îl scap din ochi, se duce iar întins la cârciumă. Dar acu' să facă ce-o vrea, nu-mi mai pasă, treaba lui! De trei luni sunt plecată de acasă. Nu mai am bărbat, am și uitat de el, și de toate, nu mai vreau să știu de nimic. Ce-mi trebuie bărbat de aci înainte? Mai bine lipsă, ducă-se și el, ducă-se toate, toate...

Nu mai vreau să-mi văd casa, mă lipsesc și de avere, nu mai vreau să văd nimic!
— Ascultă ce-ți spun eu, fata mea, rosti starețul. A fost odată un preafericit sfânt, și sfântul ăsta a văzut într-o zi în biserică o femeie ce-și jelea ca și tine pruncul – avusese și ea un singur odor și Dumnezeu, tot așa, îl chemase la dânsul. „Au nu știi tu, oare, a dojenit-o sfântul, cât de cutezători sunt pruncii care se înfățișează la scaunul Atotputernicului? Nimeni în toată împărăția cerurilor nu se încumetă ca ei. «Tu, Doamne, grăiesc ei, ne-ai dăruit viața și nici n-am apucat bine să deschidem ochii, că ne-ai și luat-o înapoi.» Și atâta se roagă și cutează să ceară fără nici o sfială, că Dumnezeu le dă numaidecât harul îngeresc. Așa că, zice sfântul, bucură-te, femeie, nu mai plânge în zadar, căci fătul tău se află acum în grădina lui Dumnezeu, printre îngerii din cer.” Așa i-a vorbit preafericitul atunci, demult de tot, femeii care jelea. Era un sfânt fără prihană și gura lui nu putea rosti minciuni. Află deci, fata mea, că pruncul șade acum la picioarele tronului ceresc și e fericit, se bucură și se roagă pentru sufletul tău. Nu mai plânge nici tu, ci bucură-te odată cu el. [...] Am să mă rog pentru veșnica odihnă a feciorașului tău; cum îl chema?
— Aleksei, taică părinte.
— Frumos nume. Ca pe Aleksei, omul lui Dumnezeu?
— Da, taică părinte, Aleksei, omul lui Dumnezeu.
— Preafericitul! Am să-l pomenesc în rugăciunile mele, fata mea, pentru odihna sufletului celor adormiți, și-am să mă rog pentru durerea ta și pentru sănătatea omului tău. Dar să știi că faci mare păcat dacă-l părăsești. Întoarce-te la el, copila mea, și veghează asupra lui. Când s-o uita de acolo,

de sus, copilașul și-o vedea că l-ai oropsit pe taică-său și ți-ai luat lumea în cap, o să plângă, mititelul. De ce vrei să-i amărăști fericirea? Feciorașul tău trăiește, trăiește, fata mea, îți spun eu, căci sufletul omului rămâne pururea viu; nu-l afli în casă și totuși, în orice clipă, fără să-l vezi, e alături de tine. Cum vrei să mai vină la tine în casă dacă zici c-o urăști? La cine să vină dacă nu și-o mai găsi părinții, pe tatăl și pe mama lui, împreună? Acum și-n somn ai parte numai de vise chinuite, dar când o să te întorci acasă, atunci o să-ți trimită un somn dulce. Întoarce-te la omul tău, măicuță, întoarce-te chiar azi la el![67]

Dostoievski era un om care tânjea după credință. Însă nu putea accepta faptul că moartea copiilor ar face parte din planul divin. Însemnările sale din perioada în care lucra la *Frații Karamazov* abundă în comentarii sfâșietoare pe marginea unor incidente de o cruzime înfiorătoare la adresa copiilor despre care citise în presa contemporană. Una dintre aceste povești adevărate apare în centrul romanului *Frații Karamazov* și al discursului său despre Dumnezeu. Era vorba despre un general al cărui câine de vânătoare a fost rănit atunci când un băiat șerb de pe moșia lui a aruncat o piatră. Generalul a cerut ca băiatul să fie arestat, despuiat în fața celorlalți săteni și, în strigătele mamei sale deznădăjduite, să fie făcut bucăți de o haită de câini de vânătoare. Incidentul este menționat de Ivan, filosoful raționalist dintre cei trei frați Karamazov, pentru a-i explica lui Alioșa, fratele său mai mic și novice la mănăstire, de ce nu poate crede în existența unui

Dumnezeu, dacă adevărul lui atrage suferința copiilor nevinovați.

> Declar de la bun început că tot adevărul lumii nu merită a fi plătit cu asemenea preț. Nu vreau, în definitiv, ca mama să îmbrățișeze pe ucigașul odorului ei, pe cel care a pus câinii să-l sfâșie! [...] Există, oare, în toată lumea asta o singură ființă care să aibă dreptul de a ierta și care să poată să o facă? Nu vreau să primesc deci armonia, din dragoste pentru omenire nu vreau să o accept[68].

Într-o scrisoare către un prieten, Dostoievski spunea că argumentul lui Ivan e „irefutabil”[69]. Din punct de vedere moral era inacceptabil ca o asemenea tortură să nu fie răzbunată; până și Alioșa, care încearcă să urmeze exemplul lui Hristos și să ierte, e de acord cu Ivan că generalul ar trebui împușcat. Iată întrebarea fundamentală pe care a pus-o Dostoievski, nu doar în acest roman, ci în toată viața și arta sa: cum putea cineva să creadă în Dumnezeu, când lumea creată de el era plină de suferință? Era o întrebare pe care era silit să o pună când privea la societatea în care trăia. Cum ar fi putut Dumnezeu să facă Rusia?

Dostoievski provenea, potrivit spuselor sale, dintr-o „familie rusă evlavioasă” în care „știam Evanghelia aproape din leagăn”[70]. Învățăturile Evangheliilor au rămas pentru totdeauna întipărite în sufletul lui Dostoievski; chiar și atunci când a devenit socialist, în anii 1840, tipul de socialism la care a subscris avea o afinitate puternică cu idealurile lui Hristos. Era de acord cu Belinski că, dacă Hristos ar apărea în Rusia, „li s-ar alătura socialiștilor”[71]. În 1849, Dostoievski a fost arestat

ca membru al unei mișcări clandestine radicale care se reunea în casa tânărului socialist Mihail Petrașevski din Sankt-Petersburg, fiind acuzat că citise cu voce tare scrisoarea deja celebră, dar interzisă a lui Belinski către Gogol din 1847 în care criticul literar atacase religia și îndemnase la reforme sociale în Rusia. Era interzis chiar și să se răspândească ori să se citească exemplare ale scrisorii scrise de mână, așa cum făcuse Dostoievski. Dostoievski și tovarășii săi au fost condamnați la moarte, dar în ultimul moment, pe când se aflau pe terenul de instrucție și așteptau să fie împușcați, au fost grațiați de țar. Sentința lui Dostoievski a fost comutată la patru ani de muncă silnică în Siberia, după care avea să devină soldat într-un regiment siberian din linia întâi.

Anii petrecuți de Dostoievski în colonia penitenciară Omsk aveau să reprezinte momentul de cotitură al vieții sale. L-au adus față în față cu cei mai duri și mai brutali oameni de rând și i-au permis, după părerea lui, să privească în profunzimile ascunse ale sufletului rusesc. „Până la urmă, timpul nu a fost irosit”, îi scria el fratelui său în 1854. „Am învățat să cunosc, dacă nu Rusia, atunci cel puțin poporul ei, să-i cunosc oamenii așa cum poate foarte puțini îi cunosc.”[72] Trăind printre ocnași, Dostoievski a descoperit un nivel de depravare care i-a zdruncinat vechea credință de intelectual în bunătatea și perfectibilitatea înnăscută a oamenilor. În acest mediu infernal al ucigașilor și tâlharilor nu a găsit nici măcar o urmă de omenie – doar lăcomie și viclenie, cruzime violentă și beție, și ostilitate față de el ca gentleman. Dar cel mai deprimant aspect dintre toate, după cum îl descrie în *Amintiri din casa morților* (1862), era absența aproape deplină a remușcării.

> Am spus mai înainte că timp de mai mulți ani n-am observat la oamenii aceștia nici cel mai mic semn de căință, nici cea mai mică frământare sau părere de rău pentru crima săvârșită și că cea mai mare parte dintre ocnași se credeau în sinea lor cu totul îndreptățiți să o fi făptuit. E o realitate. Firește, mândria prostească, pildele rele, lăudăroșenia și o falsă rușine erau atâtea cauze care contribuiau la acest lucru. Pe de altă parte, cine s-ar încumeta să afirme cu cugetul curat că a pătruns adâncurile acestor inimi pornite spre rău și că a reușit să descopere ce zace în ele ferit de toată lumea? Pare cu neputință ca în decursul atâtor ani să nu mi se fi oferit un prilej oarecare de a surprinde măcar un singur semn de frământare, de regret sau de suferință morală. Și totuși, așa este: n-am văzut nimic asemănător, dar absolut nimic. Da, e foarte greu, pare-se, să înțelegi o faptă criminală, judecând-o numai din anumite puncte de vedere, pe baza unei concepții prestabilite, căci filosofia unei asemenea fapte e cu mult mai dificilă decât s-ar crede[73].

Această viziune sumbră asupra sufletului omenesc a fost sursa de inspirație pentru ucigașii și tâlharii care populează paginile romanelor postsiberiene ale lui Dostoievski, începând cu *Crimă și pedeapsă* (1866).

Cu toate acestea, aflat pe culmile disperării, Dostoievski a avut o viziune a mântuirii care i-a redat credința. Revelația a avut loc, ca prin minune, de Paște, dacă e să dăm crezare amintirilor lui Dostoievski din *Jurnal de scriitor*[74]. Ocnașii beau, se băteau și chefuiau, iar Dostoievski stătea întins pe scândura ce-i slujea drept pat, încercând să evadeze din lumea

lor. Dintr-odată, i-a venit în minte un incident de mult uitat din copilăria sa. Pe când avea nouă ani, se afla la casa de la țară a familiei sale, iar într-o zi de august a pornit de unul singur prin pădure. A auzit un zgomot, a crezut că cineva a strigat „Lupul!” și a fugit îngrozit pe un câmp din apropiere, unde unuia dintre șerbii tatălui său, un țăran pe nume Marei, i s-a făcut milă de băiat și a încercat să-l aline:

> — Ia te uită la el, s-a spăriet, aoleu! spuse el, clătinând din cap. Ei, gata, băiete. Iaca, zău, băiete!
> Și-a întins mâna și, deodată, m-a mângâiat pe obraz.
> — Gata, hai, Hristos te apără, închină-te.
> Dar eu nu-mi făceam semnul crucii, colțurile buzelor îmi tresăreau și asta părea să-l uimească cel mai mult. Și-a întins încet degetul gros, cu unghia neagră, murdar de pământ și mi-a atins încetișor buzele tremurânde.
> — Iaca, uite, zău, îmi zâmbi el matern, Doamne, asta-i, chiar așa, vai, vai![75]

Amintindu-și acest gest „matern” de bunătate, atitudinea lui Dostoievski față de ceilalți deținuți s-a transformat ca prin minune.

> Iar când m-am dat jos de pe prici și m-am uitat în jur, țin minte că am simțit deodată că mă pot uita altfel la acești nenorociți și că, subit, printr-o minune, mi-a dispărut orice fel de ură și de răutate din inimă. Am pornit, privind cu atenție chipurile celor pe care îi întâlneam. Acest bărbat ras în cap, ponegrit de toți, cu fața marcată de stigmate, beat, care-și urla cântecul răgușit de bețiv, poate că este

> același Marei, căci nu pot pătrunde cu privirea ca să văd ce-i în sufletul lui[76].

Brusc, Dostoievski avea impresia că toți condamnații ruși aveau un licăr minuscul de bunătate în suflet (deși, naționalist convins, nega existența acestuia în cazul polonezilor). De Crăciun, câțiva dintre ei au montat un vodevil, iar la sfârșit, în semn de respect, i-au cerut ajutorul, întrucât era un bărbat educat. Poate că ocnașii erau tâlhari, dar îi dădeau bani unui rascolnic din lagărul de detenție, care le câștigase încrederea și căruia îi recunoșteau cucernicia. Acum, lui Dostoievski, capacitatea condamnaților de a-și păstra chiar și o urmă de bună-cuviință, în condițiile cumplite din lagăr, i se părea aproape miraculoasă și cea mai bună dovadă a faptului că Hristos era viu pe pământ rusesc. Dostoievski și-a întemeiat credința pe această viziune. Nu era cine știe ce bază. De la amintirea îndepărtată privind bunătatea unui singur țăran a trecut brusc la credința că toți țăranii ruși păstrau exemplul lui Hristos undeva în sufletele lor. Însă nu-și făcea iluzii privind modul în care trăiau cu adevărat țăranii (descrierea înspăimântătoare a modului în care „un țăran își bate nevasta” dovedește cât se poate de clar acest lucru). Dar vedea în acest comportament barbar „noroiul” veacurilor de opresiune care ascunde, ca un „diamant”, sufletul creștin al țăranului. „În omul rus din popor”, scria el,

> trebuie să știi să discerni între frumusețea lui și aluviunile depuse de barbarie. […] Repet: nu judecați poporul rus după infamiile pe care le comite atât de des, ci după acele lucruri mari și sacre, după care tânjește mereu și din

> străfundurile ticăloșiei sale. Și doar nu toți oamenii din popor sunt niște ticăloși, mai sunt sfinți, și încă ce mai sfinți! Emană lumină și ne luminează și nouă calea! [...] Nu, să nu judecați poporul nostru după ceea ce este, ci după ceea ce ar dori să devină[77].

Dostoievski a fost eliberat și i s-a permis să se întoarcă la Sankt-Petersburg în 1859, la trei ani după ce Volkonski a fost pus în libertate de „Țarul Eliberator” Alexandru al II-lea. Cercurile educate din capitală erau într-o stare de mare agitație când Dostoievski s-a întors din Siberia. Emanciparea șerbilor, care se afla în ultimele etape de pregătire, trezise speranțe de renaștere națională și spirituală. Moșierul și țăranul aveau să fie reconciliați pe baza unor principii ruso-creștine. Dostoievski a comparat decretul cu convertirea Rusiei la creștinism din 988. La momentul respectiv făcea parte din grupul de scriitori care formau mișcarea „întoarcerea la glie” (*pocivennicestvo*). Aceștia îndemnau intelectualitatea (și mai ales pe scriitorii ruși) să se îndrepte către țărani, nu doar ca să-și descopere propria naționalitate și să-i dea glas în arta lor, ci, mai important, în spiritul cu adevărat „rusesc” al frăției creștine, ca să-și răspândească cunoștințele occidentale în satele înapoiate.

Îndeosebi pentru Dostoievski, această întoarcere spre „Rusia” a devenit crezul său definitoriu. Era un nihilist penitent, după cum se descria el, un ateu nefericit care tânjea să găsească o credință rusă. La începutul anilor 1860, a proiectat un ciclu de romane care să fie intitulat „Viața unui mare păcătos”. Acesta avea să înfățișeze călătoria spirituală a unui rus cu educație occidentală care își pierduse credința și

ducea o viață de păcat. Personajul avea să plece la o mănăstire în căutarea adevărului, să devină slavofil, să se alăture sectei *hlîstilor*, iar la sfârșit avea să descopere „atât pe Hristos, cât și pământul rus, pe Hristosul rus și pe Dumnezeul rus”. Urma să fie un „roman colosal”, îi scria Dostoievski poetului Apollon Maikov în decembrie 1868: „Te rog să nu spui nimănui, dar iată ce-mi propun: să scriu acest ultim roman, chiar dacă mă va ucide – și voi da totul la iveală”[78]. Dostoievski nu a scris niciodată „Viața unui mare păcătos”. Dar cele patru mari romane ale sale – *Crimă și pedeapsă*, *Idiotul*, *Demonii* și *Frații Karamazov* – erau toate variațiuni pe această temă.

Aidoma păcătosului său, Dostoievski se străduia să creadă. „Sunt un copil al epocii”, scria el în 1854, „un copil al necredinței și al scepticismului”[79]. Romanele sale sunt pline de personaje care, la fel ca el, tânjesc după o religie în fața propriilor îndoieli și a propriei rațiuni. Nici măcar credincioșii, cum este Șatov din *Demonii* (1872), nu pot niciodată să adere pe deplin la o credință în Dumnezeu lipsită de ambiguități. „Eu cred în Rusia”, îi spune Șatov lui Stavroghin,

> eu cred în ortodoxia ei… Eu cred în trupul lui Hristos… Eu cred că a doua venire a Lui se va săvârși în Rusia. Eu cred… bâigui Șatov, intrat în paroxismul exaltării.
> — Dar în Dumnezeu? În Dumnezeu?
> — Eu… Eu *voi* crede în Dumnezeu[80].

Romanele lui Dostoievski pot fi citite ca un discurs deschis între rațiune și credință în care tensiunea dintre cele două nu este niciodată rezolvată pe deplin[81]. Potrivit lui Dostoievski,

adevărul se găsește *atât* în rațiune, *cât și* în credință – una nu poate fi subminată de cealaltă –, iar credința adevărată trebuie apărată în fața rațiunii. Nu există nici un răspuns rațional la argumentele lui Ivan împotriva unui Dumnezeu care îngăduie suferința unor copilași. Și nu există nici un răspuns rațional la argumentele marelui inchizitor, personajul fanteziei poetice a lui Ivan din *Frații Karamazov*, care îl arestează pe Hristos atunci când acesta își face din nou apariția în Spania Contrareformei. Interogându-și prizonierul, marele inchizitor spune că singura cale de a preveni suferința umană nu este exemplul lui Hristos, pe care muritorii de rând sunt prea slabi să-l urmeze, ci construirea unei ordini raționale care să poată asigura, cu forța, dacă e nevoie, pacea și fericirea pe care oamenii și le doresc cu adevărat. Dar credința lui Dostoievski era una care nu putea fi influențată prin *nici un* tip de raționament. El condamna ca fiind „occidentale" toate credințele care căutau să înțeleagă rațional Divinitatea sau care trebuiau să fie impuse prin ierarhii și legi papale (iar din acest punct de vedere legenda marelui inchizitor era concepută de Dostoievski ca un argument împotriva Bisericii Catolice). „Dumnezeul rus" în care credea Dostoievski putea fi cunoscut doar printr-un „salt" al credinței: era o credință mistică în afara oricărei rațiuni. După cum scria în 1854, în una din rarele ocazii în care a dat glas propriului crez religios, „dacă cineva mi-ar dovedi că Hristos e în afara adevărului și *realmente* dacă ar fi ca adevărul să existe în afara lui Hristos, aș prefera să rămân cu Hristos, și nu cu adevărul"[82].

În viziunea lui Dostoievski, capacitatea de a crede în pofida dovezilor științifice copleșitoare era un dar eminamente rus.

Există în *Frații Karamazov* o scenă în care valetul lui Fiodor Pavlovici Karamazov, Smerdeakov, turuie despre Dumnezeu la o cină în familie. Într-un efort confuz de a combate Evangheliile, Smerdeakov spune că nimeni nu poate să „urnească muntele din loc și să-l prăvălească în mare, în afară poate de un singur om de pe fața pământului, sau cel mult doi, care își caută mântuirea sufletului prin cine știe ce pustietăți din țara Eghipetului, unde li s-a pierdut urma".

> — Stai! strigă Fiodor Pavlovici jubilând. Prin urmare, tu crezi că există totuși pe lume doi oameni în stare să urnească munții din loc? Ivan, ia aminte, uite rusul! Pe de-a-ntregul![83]

Aidoma lui Karamazov, Dostoievski se desfăta cu această „credință rusă", această capacitate ciudată de a crede în minuni. Era rădăcina naționalismului său și a viziunii sale mesianice asupra „sufletului rus" ca mântuitor spiritual al Vestului raționalist, care l-a determinat în cele din urmă, în anii 1870, să scrie în presa naționalistă despre „misiunea sfântă" a „măreței noastre Rusii" de a ridica un imperiu creștin pe continent. Rușii de rând, susținea Dostoievski, găsiseră soluția la frământările intelectualului pe marginea credinței. Ei aveau nevoie de credința lor, era esențială în viețile lor și le dădea tăria de a merge mai departe și de a-și îndura suferința. Aceasta era și sursa credinței lui Dostoievski – imboldul de a crede în continuare, în ciuda îndoielilor, întrucât credința era necesară pentru viață; raționalismul conducea doar la deznădejde, la crimă sau la suicid – soarta tuturor raționaliștilor din romanele sale. Răspunsul lui

Dostoievski la vocea îndoielii și a rațiunii era un fel de *credo ergo sum* existențial inspirat de acele „tipuri rusești” – eremiți, mistici, nebuni întru Hristos și simpli țărani ruși –, imaginare și reale, a căror credință se afla dincolo de rațiune.

Ortodoxia lui Dostoievski nu putea fi separată de credința lui în capacitatea mântuitoare a sufletului țăranului rus. În toate romanele sale, căutarea unei „credințe rusești” de către „Marele Păcătos” este strâns legată de ideea mântuirii prin reconcilierea cu pământul natal. Dostoievski însuși s-a mântuit în colonia penitenciară din Siberia unde a intrat pentru prima oară în contact direct cu rușii de rând, iar această temă a penitenței și a mântuirii a constituit un laitmotiv în toate operele sale de mai târziu. Este tema centrală în *Crimă și pedeapsă*, roman în care crima propriu-zisă ascunde o intrigă secundară politică. Protagonistul său, Raskolnikov, încearcă să justifice uciderea absurdă a bătrânei cămătărese Aliona Ivanovna utilizând același raționament utilitarist folosit de nihiliști și revoluționari: acela că bătrâna fusese „nefolositoare” societății și că el, în schimb, era sărac. Astfel se convinge că a ucis-o pe cămătăreasă din motive altruiste, la fel cum își legitimau revoluționarii crimele, când de fapt, după cum ajunge să-și dea seama cu ajutorul iubitei și călăuzei lui spirituale, prostituata Sonia, a ucis-o ca să-și demonstreze superioritatea. La fel ca Napoleon și Cezar, se considerase mai presus de regulile moralității obișnuite. Raskolnikov își mărturisește crima. Este condamnat la șapte ani de muncă silnică într-o colonie penitenciară din Siberia. Într-o zi caldă de Paște, Sonia îl vizitează. Printr-o forță stranie, de „parcă l-a luat ceva pe sus”, Raskolnikov este aruncat la picioarele Soniei, iar prin acest gest de căință, ea

înțelege că el a învățat să iubească. Este un moment de epifanie religioasă:

> Ochii i se luminară de o fericire nespusă; înțelese, fără nici o umbră de îndoială, că el o iubea, o iubea nemărginit, și că sosise în sfârșit clipa…
> Voiau să-și vorbească, dar nu puteau. Aveau lacrimi în ochi. Erau amândoi palizi și slabi, însă pe fețele acelea bolnăvicioase și palide străluceau zorii unui viitor nou, ai renașterii la o viață nouă[84].

După ce iubirea Soniei îi dă puteri, caută o călăuză morală în exemplarul Evangheliei pe care i-l dăduse ea și se hotărăște să-și folosească timpul petrecut la închisoare pentru a face primii pași către acea nouă viață.

Suferința acestor condamnați fusese văzută de multă vreme ca o formă de mântuire spirituală de către scriitorii ruși. Călătoria spre Siberia a devenit o călătorie spre Dumnezeu. Gogol, de exemplu, proiectase ca în ultimul volum al *Sufletelor moarte* bătrânul escroc Cicikov să vadă lumina într-o colonie penitenciară din Siberia[85]. Printre slavofili, exilații decembriști aveau statutul de martiri. Îl venerau pe Serghei Volkonski, considerându-l un „tip rusesc ideal”, potrivit spuselor lui Ivan Aksakov, deoarece și-a „acceptat toată suferința în cel mai pur spirit creștin”[86]. Maria Volkonski era practic venerată în cercurile democratice de la jumătatea secolului al XIX-lea, în care toată lumea știa pe de rost poemul lui Nekrasov („Femeile ruse”) care o compara pe Maria cu o sfântă. Dostoievski împărtășea această venerare a decembriștilor și a soțiilor lor chinuite. În timpul călătoriei sale în Siberia, în 1850, convoiul său fusese întâmpinat de

soțiile decembriștilor la închisoarea de tranzit din Tobolsk. Chiar și după un sfert de veac, când își amintea această întâlnire în *Jurnal de scriitor*, atitudinea lui față de ele era deosebit de respectuoasă:

> Le-am văzut pe aceste mari mucenițe, care își urmaseră de bunăvoie soții în Siberia. Renunțaseră la tot: la renume, bogăție, relații și rude, sacrificaseră totul pentru datoria morală cea mai înaltă, pentru datoria *cea mai liberă* cu putință. Cu nimic vinovate, de-a lungul a douăzeci și cinci de ani au suportat tot ce au suportat soții lor condamnați. Întâlnirea a ținut o oră. Ne-au binecuvântat pentru noul drum, ne-au făcut cruce și ne-au dăruit fiecăruia câte o Evanghelie, singura carte îngăduită în închisoare. Patru ani a stat sub perna mea de la ocnă[87].

În 1854, Dostoievski i-a scris uneia dintre aceste soții de decembriști, Natalia Fonvizina, mărturisindu-și de la bun început și cât se poate de răspicat noua credință pe care o descoperise grație revelației pe care a avut-o în lagărul de detenție de la Omsk.

Ceea ce îl uimea cel mai mult pe scriitor la aceste femei era natura voluntară a suferinței lor. În centrul credinței sale se afla noțiunea de smerenie, despre care Dostoievski susținea că era esența cu adevărat creștină a țăranilor ruși – „capacitatea spirituală de a suferi”[88]. Era motivul pentru care simțeau o milă firească față de cei slabi și săraci, chiar și față de criminali, pe care sătenii îi ajutau cu mâncare și haine atunci când trecea convoiul spre Siberia. Dostoievski explica această compasiune prin ideea că țăranii aveau „un sentiment creștin

al vinii și al responsabilității comune pentru semenii lor”[89]. Acest sentiment creștin a devenit tema centrală a *Fraților Karamazov.* În centrul romanului se află învățăturile starețului Zosima – că „fiecare e vinovat pentru toți și pentru toate”, chiar și pentru „tâlharii și ucigașii de pe fața pământului”, și că trebuie să ne împărtășim suferința. Împărăția Cerurilor, conchide Zosima, va deveni realitate abia atunci când toată lumea va trece prin această „prefacere morală” și fiecare „se va simți cu adevărat frate cu semenul său”[90].

Dostoievski plasează convertirea lui Zosima tocmai în momentul în care își conștientizează vina și responsibilitatea față de cei săraci. Înainte de a deveni călugăr, Zosima fusese ofițer în armată. Se îndrăgostise de o mondenă frumoasă, care îl respinsese pentru un alt bărbat. Zosima și-a provocat rivalul la duel. Dar în noaptea de dinaintea duelului a avut o revelație. Seara, Zosima fusese prost dispus. Își lovise ordonanța de două ori peste față cu toată puterea, până îi dăduse sângele, în vreme ce șerbul stătea pur și simplu acolo, „înțepenit, cu brațele lipite de trup, cu fruntea sus și ochii holbați, ațintiți spre mine, ca și când s-ar fi aflat în front, și tresărind la fiece lovitură, fără a îndrăzni măcar să ridice brațul ca să se apere!”. În noaptea aceea Zosima a dormit prost. Dar a doua zi dimineață s-a trezit „covârșit de rușine și atât de mișel”, nu la gândul că va vărsa sânge în duelul din ziua aceea, ci din pricina cruzimii excesive cu care își tratase biata ordonanță cu o seară înainte. Dintr-odată, și-a dat seama că nu avea nici un drept să fie slujit „de un om făcut ca și mine după chipul și asemănarea lui Dumnezeu”. Cuprins de remușcări, dă buzna în cămăruța servitorului său și îi cade în

genunchi, cerându-i iertare. La duel își lasă rivalul să tragă, iar când acesta ratează, Zosima trage în aer și îi cere iertare. În aceeași zi își părăsește regimentul și se călugărește[91].

Dmitri Karamazov, un alt ofițer desfrânat din armată, trăiește o revelație asemănătoare și, în cele din urmă, ajunge să se căiască pentru vina privilegiului social. Condamnat pe nedrept pentru uciderea tatălui său, Dmitri vrea totuși să sufere în Siberia ca să se purifice și să spele păcatele altora. Și astfel, suferința trezește conștiința. Dmitri are această revelație într-un vis. În cursul audierilor dinaintea procesului adoarme și ajunge în coliba unui țăran. Nu reușește să înțeleagă de ce sunt țăranii atât de săraci, de ce mama nu-și poate hrăni pruncul, care plânge întruna. Se trezește din acest vis transformat, „cu fața luminată de fericire”, întrucât simțise în sfârșit „o înduioșare care îi birui inima”, și își exprimă compasiunea față de semenii săi[92]. Știe că nu este vinovat de uciderea tatălui său, dar este, crede el, vinovat pentru suferința țăranilor, a șerbilor săi. Nimeni nu poate înțelege de ce Dmitri mormăie întruna despre „bietul copchilaș” sau de ce acesta e motivul pentru care „trebuie să mă duc la ocnă, în Siberia!”[93]. Dar totul este dezvăluit la procesul său:

> Ce-mi pasă că voi fi silit să dau cu ciocanul douăzeci de ani în șir?... Îți spun cinstit că asta nu mă înspăimântă defel; singurul lucru de care mă tem e ca nu cumva să dispară nou-născutul din mine! Acolo, în ocnă, sub pământ, poți foarte bine să găsești în preajma ta, alături de tine, o inimă de om într-un alt ocnaș, un criminal, și să te apropii de el, pentru că și acolo sunt oameni care trăiesc, care sunt în stare să iubească și să sufere! Poți să reînsuflețești inima

lui amorțită de ocnaș, să te ocupi de el ani de zile ca să scoți, în sfârșit, la lumină din negură un suflet mare, o conștiință călită prin suferințe, să faci să renască în el un înger, să redai vieții un erou! Sunt multe, foarte multe ființe ca astea, sunt sute și sute, și suntem cu toții vinovați față de ele! Pentru ce a trebuit oare să visez chiar atunci, în momentul acela, „copchilașul”? Nu crezi c-a fost o prevestire? Pentru el, pentru „copchilaș” am să mă duc la ocnă. Deoarece fiecare din noi este vinovat pentru toți. Pentru toți „copchilașii”, căci există pe lume deopotrivă copii mici și copii mari. Toți sunt niște „copchilași”. Pentru ei am să mă duc la ocnă, fiindcă odată și odată trebuie să plătească cineva pentru toți[94].

Dostoievski credea într-o Biserică a responsibilității și acțiunii sociale. Era critic la adresa Bisericii oficiale, care se lăsase încătușată de statul petrin încă din secolul al XVIII-lea și care, drept urmare, își pierduse autoritatea spirituală. El îndemna Biserica să devină mai activă în societate. Aceasta, spunea el, își pierduse din vedere rolul de păstor și se arătase indiferentă la cea mai mare problemă a Rusiei, suferința celor săraci. Aceste păreri erau împărtășite de numeroși teologi laici, precum slavofilul Homiakov, și chiar de unii preoți din ierarhia bisericească, ale căror lucrări l-au influențat pe Dostoievski[95]. Exista un sentiment general că Biserica pierdea teren în fața intelectualității socialiste și a diverșilor sectanți și mistici care căutau o comunitate spirituală mai profundă și mai responsabilă din punct de vedere social.

Scrierile lui Dostoievski trebuie văzute în acest context. Și el căuta o asemenea Biserică, o frăție creștină precum

sobornost-ul slavofililor, care să transceandă zidurile mănăstirii și să-i unească pe toți rușii într-o comunitate vie de credincioși. Utopia lui, un ideal sociomistic, nu era altceva decât o teocrație. Dostoievski a avansat această idee în *Frații Karamazov* – în scena în care Ivan obține aprobarea părintelui Zosima pentru articolul său ce propune extinderea radicală a jurisdicției curților ecleziastice. Acesta era un subiect de actualitate și extrem de important la momentul publicării romanului. Ivan susține că, spre deosebire de tiparul istoriei occidentale, în care Biserica Romei a fost absorbită de stat, ideea Sfintei Rusii era aceea de a ridica statul la nivelul unei Biserici. Reformele lui Ivan în ceea ce privește curțile ar substitui puterea coercitivă a statului cu sancțiunea morală a Bisericii: în loc să-și pedepsească infractorii, societatea ar trebui să încerce să le îndrepte sufletele. Zosima adoră acest argument. Nici un infractor nu poate fi descurajat, susține el, darămite îndreptat, de „toate pedepsele existente, deportarea, ocna". Dar, spre deosebire de infractorul străin, susține Zosima, până și cel mai inveterat criminal rus are suficientă credință încât să-și recunoască fapta și să se căiască pentru ea; iar prin această reformare spirituală, spune starețul, pe lângă faptul că ar fi salvat un membru al Bisericii vii, „este foarte posibil ca și numărul fărădelegilor să scadă simțitor"[96]. Din *Însemnările* lui Dostoievski este limpede că împărtășea viziunea teocrată a starețului (care se baza îndeaproape pe scrierile părintelui Zedergolm de la Optina) cu privire la o „Biserică unică, ecumenică și cu adevărat domnitoare", menită să apară pe pământul Rusiei. „Și luceafărul acesta se va aprinde în Răsărit!"[97]

Potrivit prietenului lui Dostoievski, scriitorul Vladimir Soloviov, *Frații Karamazov* trebuia să fie primul dintr-un ciclu de romane în care autorul să-și expună idealul, acela al Bisericii ca o comunitate socială de iubire creștină[98]. Această viziune se dezvăluie în ultima scenă din *Frații Karamazov*, în care Alioșa (care a părăsit mănăstirea și a plecat în lume) participă la înmormântarea bietului copilaș Iliușa, răpus de tuberculoză. După slujbă, strânge în jurul lui un grup de băieți cu care îl îngrijise pe băiatul muribund. Sunt doisprezece asemenea apostoli. Se adună la piatra unde tatăl lui Iliușa voise să-și îngroape fiul. Într-un discurs comemorativ de rămas-bun, Alioșa le spune copiilor că spiritul băiatului mort va dăinui pentru totdeauna în inimile lor. Va fi un izvor de bunătate în vieților lor și le va aminti, după cum spune Alioșa, că „viața poate fi nespus de frumoasă când faptele îți sunt bune și drepte!”[99]. Iată o viziune a unei Biserici care exista în afara zidurilor oricărei mănăstiri, a unei Biserici care ajungea la inima fiecărui copil; a unei Biserici în care, după cum visase cândva Alioșa, „«să nu mai existe pe lume nici bogați, nici sărmani, nici suspuși, nici umili, să fie unul asemenea celuilalt și toți deopotrivă copiii Domnului. Atunci se va întrona cu adevărat împărăția lui Hristos»”[100].

Cenzorii au interzis părți extinse din romanul lui Dostoievski, susținând că pasajele respective aveau de-a face mai mult cu socialismul decât cu Hristos[101]. Poate părea o ironie în cazul unui scriitor cunoscut pentru opiniile lui antisocialiste, dar viziunea lui Dostoievski asupra unei Biserici democratice a rămas apropiată de idealurile socialiste pe care le-a îmbrățișat în tinerețe. Accentul se schimbase – ca socialist, crezuse în nevoia morală de transformare a societății, pe

când, ca creștin, ajunsese să-și dea seama că reforma spirituală era singura cale de a înfăptui schimbarea socială –, dar, în esență, căutarea Adevărului fusese în cazul lui dintotdeauna aceeași. Întreaga viață a lui Dostoievski poate fi văzută ca o luptă pentru a îmbina învățăturile Evangheliei cu nevoia de justiție socială pe acest pământ, iar el credea că găsise răspunsul în „sufletul rusesc”. În una dintre ultimele sale scrieri, Dostoievski și-a rezumat viziunea sa cu privire la Biserica Rusă:

> Nu vorbesc acum de clădirile bisericilor sau de parabole, vorbesc de al nostru „socialism” rus (și acest cuvânt, total opus bisericii, îl iau tocmai pentru a-mi explica ideea, oricât de ciudat ar părea acest lucru), care are drept scop și finalitate o biserică totală și universală, înfăptuită pe pământ, în măsura în care pământul o poate cuprinde. Vorbesc despre setea neogoită a poporului rus, pe care a avut-o întotdeauna, pentru unirea măreață, totală, generală, frățească în numele lui Hristos. Și dacă încă nu există această unire, dacă biserica încă nu s-a edificat în întregime nu numai în rugăciune, ci în fapt, instinctul acestei biserici și însetarea nepotolită de ea [...] există neîndoielnic în inima milioanelor care alcătuiesc poporul nostru. Socialismul poporului rus nu stă în comunism, în formele mecanice: el crede că în cele din urmă se va mântui prin unirea totală a întregii umanități în numele lui Hristos. Iată socialismul nostru rusesc![102]

5

La ora 4 dimineața, în data de 28 octombrie 1910, Tolstoi s-a furișat din casa lui de la Iasnaia Poliana, a luat o trăsură până în gara din apropiere și a cumpărat un bilet de tren la clasa a treia spre Kozelsk, gara de unde se ajungea cel mai repede la mănăstirea Optina Pustîn. La vârsta de 82 de ani, cu doar zece zile înainte să moară, Tolstoi renunța la tot – la soție și la copii, la casa familiei în care trăise vreme de aproape cincizeci de ani, la țăranii lui și la cariera literară – ca să se refugieze la mănăstire. Înainte, simțise de multe ori nevoia de a fugi. Începând din anii 1880, obișnuia să li se alăture noaptea pelerinilor pe drumul către Kiev care trecea pe lângă moșia sa – adesea întorcându-se abia la micul dejun. Dar acum simțea nevoia de a pleca pentru totdeauna. Certurile interminabile cu soția lui, Sonia, cel mai adesea pe tema convingerilor sale religioase, făcuseră ca viața lui de acasă să fie insuportabilă. Își dorea liniște și pace în ultimele sale zile.

Tolstoi nu știa încotro se duce. A plecat în grabă, fără nici un plan. Dar ceva l-a atras spre Optina. Poate romanul *Frații Karamazov*, pe care Tolstoi tocmai îl citise pentru întâia oară; sau poate prezența surorii sale, Maria, ultima supraviețuitoare a copilăriei sale fericite, care își trăia ultimele zile la mănăstirea Șamordino din apropiere, aflată sub oblăduirea călugărilor de la Optina. Mănăstirea nu era departe de moșia lui de la Iasnaia Poliana, iar în ultimii treizeci de ani se dusese acolo pe jos, ca un țăran, în mai multe rânduri, ca să-și liniștească cugetul tulburat vorbind despre Dumnezeu cu părintele Ambrozie. Viața ascetică a călugărilor de la Optina era o sursă de inspirație pentru Tolstoi: în asemenea măsură,

încât *Părintele Serghie* (1890-1898) – nuvela sa despre un aghiotant care a devenit călugăr la Optina și care se chinuie să-l găsească pe Dumnezeu prin rugăciune și contemplare și-și găsește în sfârșit liniștea ca umil pelerin pe drum – poate fi citită ca un monolog despre dorința religioasă a lui Tolstoi de a se lepăda de lume. Unii spun că Tolstoi căuta la Optina o reconciliere finală cu Biserica – că nu voia să moară înainte ca excomunicarea lui (decisă de Biserică în 1901) să fie revocată. Cu siguranță, dacă exista vreun loc în care s-ar fi putut produce o asemenea reconciliere, acela era Optina, a cărei abordare mistică a creștinismului, nestingherită de ritualurile și instituțiile Bisericii, era foarte apropiată de credința religioasă a lui Tolstoi. Dar, cel mai probabil, Tolstoi a fost mânat de nevoia de a „pleca”. Voia să scape de problemele acestei lumi ca să-și pregătească sufletul pentru călătoria către următoarea.

Dacă judecăm după *Spovedanie*, întoarcerea lui Tolstoi către Dumnezeu s-a produs brusc – rezultatul unei crize morale în a doua jumătate a anilor 1870. Aceasta este și părerea celor mai mulți eruditi, care fac o distincție clară între scriitorul Tolstoi din deceniile dinaintea crizei și gânditorul religios din anii de după criză. În realitate însă, căutarea credinței a fost un element constant în viața și arta lui Tolstoi[103]. Întreaga lui identitate era legată de căutarea perfecțiunii și a unui sens spiritual, iar sursa lui de inspirație era viața lui Hristos. Tolstoi vedea în Dumnezeu întruchiparea iubirii și comuniunii. Voia să aparțină unei comunități, să simtă că face parte din ea. Acesta era idealul spre care năzuia în căsnicie și în comuniunea lui cu țăranii. Pentru Tolstoi, Dumnezeu înseamnă iubire: acolo unde există iubire, există și

Dumnezeu. Esența divină a oricărei ființe umane sunt compasiunea și capacitatea sa de a iubi. Păcatul este pierderea iubirii – ea însăși o pedeapsă –, iar singura cale de a găsi mântuirea este iubirea însăși. Această temă este prezentă în toată ficțiunea lui Tolstoi, de la prima sa povestire publicată, „Fericire de familie” (1859), până la ultimul său roman, *Învierea* (1899). Este o greșeală să considerăm că aceste opere literare sunt oarecum separate de opiniile lui religioase. Ca în cazul lui Gogol, ele sunt mai curând alegorii – icoane – ale acestor opinii. Toate personajele lui Tolstoi caută o formă de iubire creștină, un sentiment de înrudire cu alte ființe umane care să dea un sens și un scop vieții lor. Iată de ce Anna Karenina – izolată și concentrată numai asupra propriei persoane – este sortită pieirii în universul lui Tolstoi; sau din ce motiv cele mai exaltate personaje, precum prințesa Maria sau țăranul Karataev din *Război și pace*, își manifestă iubirea suferind pentru alte ființe umane.

Tolstoi avea o abordare mistică a lui Dumnezeu. Era de părere că Dumnezeu nu putea fi înțeles de mintea omenească, ci doar simțit prin dragoste și rugăciune. Pentru Tolstoi, rugăciunea este un moment de conștientizare a divinității, un moment de extaz și libertate, când spiritul se desprinde de personalitate și se contopește cu universul[104]. Numeroși teologi ortodocși au comparat religia lui Tolstoi cu budismul și cu alte credințe orientale[105]. În realitate însă, abordarea sa mistică avea mai multe în comun cu stilul de rugăciune al călugărilor de la Optina. Ruptura lui Tolstoi de Biserica Rusă a fost însă una fundamentală și nici măcar Optina nu îi putea satisface nevoile spirituale. Tolstoi a ajuns să respingă doctrinele Bisericii – Treimea, Învierea, întreaga noțiune a

unui Hristos divin – și, în schimb, a început să propovăduiască o religie practică, bazată pe exemplul lui Hristos ca ființă umană vie. Forma sa de creștinism nu putea fi asumată de nici o Biserică. Trecea dincolo de zidurile mănăstirii, abordând în mod direct toate marile probleme sociale – sărăcia și inegalitatea, cruzimea și oprimarea – pe care nici un creștin dintr-o țară ca Rusia nu putea să le ignore. Acesta a fost fundamentul religios al crizei morale a lui Tolstoi și al lepădării sale de societate de la sfârșitul anilor 1870. Tot mai convins că un creștin adevărat trebuia să trăiască potrivit învățăturilor lui Iisus din Predica de pe munte, Tolstoi a jurat să-și vândă proprietatea, să le dea banii săracilor și să trăiască alături de ei într-o frăție creștină. În esență, credințele sale echivalau cu un fel de socialism creștin – sau, mai curând, anarhism, întrucât respingea orice formă de autoritate bisericească sau de stat. Dar Tolstoi nu era un revoluționar. Respingea violența socialiștilor. Era un pacifist. În viziunea sa, nedreptatea și opresiunea puteau fi combătute doar dacă se dădea ascultare învățăturilor lui Hristos.

Revoluția din 1917 ne-a făcut să pierdem din vedere amenințarea pe care o reprezenta pentru Biserică și stat simpla lectură a Evangheliilor de către Tolstoi. Până la momentul excomunicării sale în anii 1900, Tolstoi avea o susținere cu adevărat națională. Anarhismul său creștin era deosebit de atrăgător pentru țărănime și, ca atare, era perceput ca o amenințare majoră pentru Biserica oficială, chiar și pentru țar. Orice revoluție socială în Rusia trebuia să aibă o bază spirituală și până și socialiștii cei mai atei erau conștienți de nevoia de a da conotații religioase obiectivelor lor declarate[*3]. „Există doi țari în Rusia: Nicolae al II-lea și Lev

Tolstoi”, scria A.S. Suvorin, redactor la ziarul conservator *Novoe vremia*, în 1901. „Care este mai puternic? Nicolae al II-lea nu poate face nimic în privința lui Tolstoi; nu îi poate zdruncina tronul. Dar Tolstoi, fără îndoială, îl zdruncină pe al lui.”[106] Nu s-ar fi ajuns la asta, dacă autoritățile țariste l-ar fi lăsat pe Tolstoi în pace. Puțini oameni îi citeau scrierile religioase din anii 1880 și abia în anii 1890, când Biserica l-a denunțat pentru că încercase să răstoarne guvernul, au început să circule în provincii, în număr mare, copii ilegale ale acestor lucrări[107]. În 1899, când Tolstoi a publicat *Învierea*, era mai bine cunoscut drept critic social și disident religios decât ca scriitor de ficțiune. Atacul religios al romanului la adresa instituțiilor statului țarist – Biserica, guvernul, sistemele judiciar și penitenciar, proprietatea privată și convențiile sociale ale aristocrației – a făcut să fie, de departe, cel mai bine vândut roman al său din timpul vieții[108]. „Toată Rusia se hrănește cu această carte”, îi scria extaziat Stasov lui Tolstoi pentru a-l felicita. „Nici nu-ți poți închipui discuțiile și dezbaterile pe care le provoacă... Acest eveniment nu a avut pereche în toată literatura secolului al XIX-lea.”[109] Cu cât Biserica și statul îl atacau mai mult pe Tolstoi, cu atât scriitorul atrăgea mai mulți adepți, până când, în cele din urmă, a fost excomunicat în 1901, în încercarea de a declanșa un val de ură populară împotriva lui Tolstoi – și au existat reacționari și fanatici ortodocși care au răspuns la acest apel. Tolstoi a primit amenințări cu moartea și scrisori injurioase, iar episcopul de Kronstadt, cunoscut ca susținător al naționaliștilor radicali, a scris chiar o rugăciune pentru moartea scriitorului care a circulat intens în presa de dreapta[110]. Cu toate acestea, pentru fiecare mesaj de

amenințare, Tolstoi primea o sută de scrisori de susținere din satele de pe tot cuprinsul Rusiei. Oamenii îi scriau despre abuzurile conducerii locale sau ca să-i mulțumească pentru condamnarea țarului în celebrul său articol „Nu pot să tac”, scris în urma executării revoluționarilor din 1905. Milioane de oameni care nu citiseră în viața lor un roman au început brusc să-l citească pe al lui Tolstoi. Iar oriunde mergea scriitorul, apăreau mulțimi uriașe de simpatizanți – mult mai mari, remarca poliția în toiul festivităților pentru a 80-a aniversare a lui Tolstoi în 1908, decât cele care au venit să-l întâmpine pe țar.

Tolstoi le-a dat duhoborilor toți banii câștigați de pe urma *Învierii*. Duhoborii erau tolstoieni înaintea lui Tolstoi. Secta religioasă data din secolul al XVIII-lea, dacă nu de mai devreme, când au fost stabilite primele sale comunități de frăție creștină. Ca pacifiști care respingeau autoritatea Bisericii și a statului, suferiseră persecuții încă de la începutul existenței lor în Rusia, iar în anii 1840 fuseseră siliți să se stabilească în Caucaz. Tolstoi a început să fie interesat de duhobori din anii 1880. Influența ideilor lor asupra operelor sale este evidentă. Toate elementele esențiale ale „tolstoismului” – ideea că Împărăția lui Dumnezeu se află înăuntrul nostru, respingerea doctrinelor și ritualurilor Bisericii oficiale, principiile creștine ale comunității și modului de viață (imaginate) ale țăranilor – făceau parte și din credința duhoborilor. În 1895, secta a organizat o serie de demonstrații de masă împotriva recrutării în armată. Mii de tolstoieni (sau pacifiști care își spuneau astfel) au venit să se alăture protestului lor din Caucaz, mulți dintre ei amestecându-se printre duhobori. Tolstoi însuși le-a făcut

cunoscută cauza, adresând câteva sute de scrisori presei și, în cele din urmă, obținând și plătind în mare măsură pentru strămutarea lor în Canada (unde disidența lor s-a dovedit la fel de problematică pentru guvern)[111].

Tolstoi avea legături strânse cu multe alte secte. Exista o afinitate firească între creștinismul său și căutarea unei Biserici Adevărate pe pământul Rusiei, proprie sectelor: ambele proveneau din viziuni sociale utopice. „Tolstoismul" însuși era un fel de sectă – sau, cel puțin, așa îl considerau dușmanii săi. Aveau loc discuții prelungite între adepții lui Tolstoi și principalele secte religioase despre organizarea unei mișcări unite sub conducerea lui Tolstoi[112]. Era o provocare majoră pentru Biserică. Numărul sectanților crescuse simțitor, de la aproximativ trei milioane de membri în secolul al XVIII-lea la circa 30 de milioane în primul deceniu al secolului XX, deși unii cercetători erau de părere că o treime din populația rusă (cam 120 de milioane) era sectantă[113]. An de an apăreau sau erau descoperite secte noi, pe măsură ce intelectualitatea narodnicistă a început să le studieze în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Apoi, în anii 1900, teozofii, antropozofii, simboliștii, adepții lui Rasputin și misticii de toate tipurile au început să vadă în aceste secte un răspuns la dorința lor de a avea o credință rusească nouă, „esențială". Biserica oficială risca să facă implozie. Legată politic de stat, cu o viață parohială inertă, dacă nu moartă din punct de vedere spiritual, Biserica nu-și putea împiedica enoriașii țărani să se alăture sectelor sau să fugă la oraș și la socialiști, în căutarea adevărului și a dreptății pe acest pământ.

Dacă anarhismul creștin al lui Tolstoi era motivat de dorința de a aparține unei comunități libere de frăție și iubire

creștină, rădăcina personală a religiei sale era o teamă de moarte care devenea tot mai puternică de la un an la altul. Moartea a constituit o obsesie, atât în viața, cât și în arta sa. Era doar un copil la moartea părinților lui; apoi, în tinerețe, l-a pierdut și pe fratele său mai mare, Dmitri – episod tulburător pe care l-a redat în scena morții lui Nikolai Levin, fratele lui Konstantin, în *Anna Karenina.* Tolstoi a încercat cu disperare să privească moartea rațional, ca o parte a vieții. „Oamenii care se tem de moarte se tem fiindcă au impresia că înseamnă pustiu și beznă", scria el în „Despre viață" (1887), „dar văd pustiul și bezna întrucât nu văd viața"[114]. Apoi, influențat de Schopenhauer, probabil, a ajuns să privească moartea ca disoluție a personalității într-o esență abstractă a universului[115]. Dar nimic din toate acestea nu i-a convins pe cei care îl cunoșteau bine. După cum îi scria Cehov lui Gorki, Tolstoi era îngrozit de propria moarte, dar nu voia să recunoască, așa că se liniștea citind Scripturile[116].

În 1897, Tolstoi i-a făcut o vizită lui Cehov. Dramaturgul era grav bolnav. Tuberculoza de care suferea de multă vreme se agravase brusc și simțitor, cu o hemoragie puternică la nivelul plămânilor, iar Cehov, care își neglijase până atunci boala, a fost în cele din urmă nevoit să cheme doctorii. Când Tolstoi a ajuns la clinică, la șase zile după hemoragie, l-a găsit pe Cehov în vârful patului, binedispus, râzând și glumind, și scuipând sânge într-o halbă mare de bere. Cehov era conștient de pericolul în care se afla – la urma urmei, era doctor –, dar își păstra buna dispoziție, vorbind chiar despre planurile lui de viitor. Tolstoi, nota Cehov cu umorul său tăios obișnuit, era „aproape dezamăgit" că prietenul său nu era pe patul de moarte. Era limpede că Tolstoi venise cu intenția de a vorbi

despre moarte. Era fascinat de felul în care Cehov părea să accepte moartea și să-și trăiască viața; și, invidios, poate, pe această atitudine calmă, voia să afle mai multe. Nu după mult timp, Tolstoi a atins subiectul care de regulă este tabu lângă patul unei persoane grav bolnave. Pe când Cehov stătea acolo și scuipa sânge, Tolstoi i-a ținut o predică despre moarte și viața de apoi. Cehov l-a ascultat cu atenție, dar în cele din urmă și-a pierdut răbdarea și a început să-l contrazică. După părerea lui, forța misterioasă în care Tolstoi credea că aveau să se dizolve morții era „o masă înghețată fără formă” – și i-a spus lui Tolstoi că nu-și dorea cu adevărat o asemenea viață veșnică. În realitate, spunea Cehov, nu înțelegea viața după moarte. Nu vedea nici un motiv pentru care să se gândească la ea sau să se aline, potrivit spuselor sale, cu „iluzii de nemurire”[117]. Aceasta era diferența crucială dintre cei doi: când Tolstoi se gândea la moarte, mintea lui se întorcea către o altă lume, în vreme ce a lui Cehov se întorcea mereu la aceasta. „Este înfricoșător să te transformi în neant”, i-a spus el prietenului și editorului său A.S. Suvorin, la clinică, după plecarea lui Tolstoi. „Te duc la cimitir, se întorc acasă, se pun pe băut ceai și încep să spună lucruri ipocrite despre tine. E înfiorător să te gândești la asta!”[118]

Cehov nu era ateu – deși în ultimii ani din viață a susținut că nu are nici o credință[119]. Atitudinile sale religioase erau în realitate extrem de complexe și de ambivalente. Cehov crescuse într-o familie evlavioasă și a rămas de-a lungul vieții sale puternic atașat de ritualurile Bisericii. Colecționa icoane. În casa lui din Ialta avea un crucifix pe peretele dormitorului[120]. Îi plăcea să citească despre mănăstirile rusești și viețile sfinților[121]. Din corespondența sa aflăm că lui

Cehov îi plăcea să audă clopotele bisericilor, că mergea deseori la biserică și se bucura de slujbe, că stătea la mănăstiri și că nu o dată chiar s-a gândit să se călugărească[122]. Cehov vedea în Biserică un aliat al artistului și considera că misiunea artistului era una spirituală. După cum îi spunea odată prietenului său Gruzinski, „biserica din sat este singurul loc în care țăranul poate avea o experiență frumoasă”[123].

Operele literare ale lui Cehov sunt înțesate de teme și personaje religioase. Nici un alt scriitor rus, poate cu excepția lui Leskov, nu a scris atât de mult sau cu atâta tandrețe despre cucernicia oamenilor sau despre ritualurile Bisericii. Multe dintre marile povestiri ale lui Cehov (precum „Arhiereul”, „Studentul”, „La drum” și „Salonul nr. 6”) sunt profund axate pe căutarea credinței. Cehov însuși avea îndoieli religioase – scria odată că s-ar călugări dacă mănăstirile ar accepta oameni care nu sunt evlavioși și dacă nu ar fi nevoit să se roage[124]. Dar în mod clar avea o simpatie pentru cei care aveau credință sau idealuri spirituale. Poate că viziunii lui Cehov îi dă glas cel mai bine Mașa, atunci când spune în *Trei surori*: „Mie, însă, mi se pare că tot omul trebuie să aibă o credință sau cel puțin să o caute. Altfel, existența lui e goală, goală…”[125]. Cehov nu era extrem de preocupat de chestiunea abstractă a existenței unui Dumnezeu. După cum îi spunea lui Suvorin, un scriitor ar trebui să fie îndeajuns de inteligent încât să nu pună asemenea întrebări[126]. Dar îmbrățișa conceptul de religie ca mod de viață – un cod moral elementar –, ceea ce era pentru el și ceea ce credea că este pentru rusul de rând[127].

În una dintre povestirile sale de început, „La drum” (1886), Cehov dezbate această nevoie rusească de credință. Scena este

un han în care niște călători se adăpostesc de vremea rea. O tânără nobilă intră în vorbă cu un domn pe nume Lihariov. Vrea să știe de ce toți scriitorii ruși celebri descoperă credința înainte de moarte. „După părerea mea”, răspunde Lihariov, „credința este o însușire a spiritului. Ca și talentul: te naști sau nu te naști cu ea”.

> În măsura în care pot să judec, după mine, după oamenii pe care i-am cunoscut în viața mea și după tot ce se petrece în jurul nostru, această însușire ne aparține în cel mai înalt grad, nouă, rușilor. Viața noastră nu e decât un nesfârșit șir de credințe și de pasiuni. Cât privește necredința sau negarea credinței, dacă doriți să știți, la noi, deocamdată, nici pomeneală de așa ceva! Dacă rusul nu crede în Dumnezeu, înseamnă că crede în altceva…[128]

Această viziune era apropiată de cea a lui Cehov – iar el însuși era prin excelență rus din acest punct de vedere. Poate că Cehov avea propriile îndoieli legate de existența unui Dumnezeu. Dar nu a pierdut niciodată din vedere nevoia rușilor de a crede. Întrucât, fără credința într-o lume viitoare mai bună, viața în Rusia lui Cehov ar fi cu neputință de îndurat.

Nevoia de a crede era centrală în arta sa, după cum era și în stilul rusesc de viață. Piesele de teatru ale lui Cehov sunt pline de personaje (medicul Astrov din *Unchiul Vanea*, Verșinin din *Trei surori*, Trofimov din *Livada de vișini*) care își pun credința, așa cum a făcut și Cehov însuși, în puterea muncii și a științei de a îmbunătăți viața omenirii. Sunt pline de personaje care se resemnează să sufere și să îndure în

speranța creștină a unei vieți viitoare mai bune. După cum spune Sonia în celebrele replici de încheiere (deja citate) din *Unchiul Vanea*: „Când ne va sosi ceasul, vom muri supuși, și-acolo, dincolo de mormânt, vom spune că am suferit, că am plâns, că am fost amărâți și Dumnezeu o să se îndure de noi amândoi”[129]. Cehov consideră că artistul suferă la rândul său – fiindcă muncește având un scop spiritual. În 1902 îi scria lui Diaghilev:

> Cultura modernă este doar începutul unei lucrări pentru un viitor măreț, o lucrare care va continua, poate, vreme de zece mii de ani, pentru ca omenirea să poată ajunge, chiar și în viitorul îndepărtat, să cunoască adevărul unui Dumnezeu adevărat – adică fără să intuiască, fără să caute în Dostoievski, ci percepând clar, așa cum se știe că doi ori doi fac patru[130].

Moartea este simțită în toate operele lui Cehov, iar abordarea ei este tema majoră în multe dintre povestirile sale târzii. Cehov se confruntase cu moartea de-a lungul vieții sale – mai întâi ca doctor și apoi ca muribund – și, poate pentru că era atât de aproape de ea, a scris despre acest subiect cu o sinceritate neînfricată. Cehov înțelegea că oamenii mor într-un mod cât se poate de obișnuit – cei mai mulți dintre ei mor cu gândul la viață. Își dădea seama că moartea face pur și simplu parte din procesul firesc – iar când moartea a venit la el, a întâmpinat-o cu demnitate și curaj și cu aceeași dragoste de viață de care dăduse dovadă dintotdeauna. În iunie 1904 s-a cazat la un hotel din Badenweiler, Germania, împreună cu soția lui, Olga. „Plec ca să mor”, i-a spus Cehov unui prieten în

ajunul plecării lor. „Totul a luat sfârșit.”[131] În noaptea de 2 iulie s-a trezit cu febră, a chemat un doctor și i-a spus cu voce tare: „*Ich sterbe*” („Mor”). Doctorul a încercat să-l liniștească și a plecat. Cehov a comandat o sticlă de șampanie, a băut un pahar, s-a întins pe pat și s-a stins[132].

Pentru Tolstoi, moartea nu era un lucru atât de ușor. Înspăimântat la gândul că va muri, și-a atașat religia de o concepție mistică asupra morții ca eliberare spirituală, disoluția personalității într-un „suflet universal”; totuși, asta nu i-a înlăturat niciodată pe deplin frica. Nici un alt scriitor nu a scris atât de des sau cu mai multă imaginație despre clipa propriu-zisă a morții – descrierile morții lui Ivan Ilici și a prințului Andrei din *Război și pace* sunt printre cele mai bune din toată literatura. Dar acestea nu sunt simple morți. Sunt socoteli finale – momente în care muribunzii își reevaluează sensul vieții și găsesc mântuirea, sau o rezolvare, într-un adevăr spiritual[133]. În *Moartea lui Ivan Ilici* (1886), Tolstoi ne arată un bărbat, un magistrat, care ajunge să descopere adevărul despre el însuși pe patul de moarte, privind înapoi la viața sa. Ivan Ilici vede că a trăit doar pentru el însuși și că, drept urmare, și-a irosit viața. A trăit pentru cariera sa de judecător, dar nu îi păsa de oamenii care ajungeau în fața lui, după cum nici doctorului care îl tratează nu îi pasă acum de el. Și-a organizat viața în jurul familiei sale, dar nu îi iubește pe cei din familia lui și nici ei nu par să-l iubească, întrucât nici unul dintre ei nu recunoaște faptul că e pe moarte și nu îi oferă alinare. Singura relație adevărată a lui Ivan Ilici este cu rândașul Gherasim, un „mujic tânăr, curat, cu un aer de prospețime”, care îl îngrijește, îl veghează noaptea și îl alină ținându-i picioarele în sus. Gherasim face toate acestea ca un

simplu gest de bunătate față de un bărbat care, e sigur, e pe cale să moară, iar recunoașterea acestui fapt îi aduce o profundă alinare muribundului. „Actul teribil, îngrozitor, al intrării lui în moarte era coborât”, își dă seama Ivan Ilici,

> la nivelul unei neplăceri întâmplătoare, în parte al unei necuviințe (de genul aceleia comise de cel care, intrând într-un salon, răspândește în jurul lui un miros urât), fiind astfel lezată tocmai acea decență căreia el i se închinase întreaga viață. Vedea că nimănui nu îi este milă de el, pentru că nimeni nu voia nici măcar să-l înțeleagă. Doar Gherasim îl înțelegea și-l compătimea. De aceea lui Ivan Ilici îi era bine numai cu Gherasim. [...] Numai Gherasim nu mințea, din tot ce făcea se vedea că doar el înțelegea care e situația și nu socotea de cuviință să ascundă lucrul acesta. Pur și simplu îi era milă de boierul slăbit care se stingea. Odată, când Ivan Ilici l-a trimis la culcare, chiar i-a spus de-a dreptul:
> — Toți o să murim. De ce să nu-mi dau osteneala? dând a înțelege că nu se simte împovărat de munca lui, tocmai pentru că o face pentru un muribund și că speră ca la vremea cuvenită cineva să se străduiască la fel și pentru el[134].

Un țăran simplu i-a dat acestui judecător o lecție morală despre adevăr și compasiune. I-a arătat cum să trăiască și cum să moară – căci faptul că țăranul acceptă ideea morții îi îngăduie lui Ivan Ilici, în ultimul moment conștient al vieții sale, să-și înfrângă teama.

Moartea lui Ivan Ilici avea la bază moartea unui prieten al lui Tolstoi, Ivan Ilici Mecinikov, membru al judecătoriei de ocol, al cărui frate i-a oferit lui Tolstoi o descriere detaliată a ultimelor sale zile[135]. Nu era ceva neobișnuit ca păturile superioare din Rusia să-și găsească alinarea în prezența servitorilor lor în momentul morții. Din jurnale și memorii pare să reiasă că, mult mai mult decât preotul care venea să-i spovedească și să le dea ultima împărtășanie, servitorii îi ajutau pe muribunzi să-și înfrângă teama prin simpla lor credință țărănească ce „le permitea să privească moartea în față”[136]. Atitudinea neînfricată a țăranului în fața morții era des întâlnită în literatura rusă a secolului al XIX-lea. „Ciudat mai moare mujicul rus!”, scria Turgheniev în *Povestirile unui vânător*: „Starea lui înaintea sfârșitului nu se poate numi nici detașare, nici prostrație; moare ca și cum ar săvârși un ritual: rece și simplu.”[137] Vânătorul lui Turgheniev întâlnește mai mulți țărani pe patul de moarte. Unul, un tăietor de lemne pe nume Maxim strivit de un copac căzut peste el, îi roagă pe tovarășii lui să-l ierte, iar apoi, chiar înainte să-și dea ultima suflare, le cere să aibă grijă ca soția lui să primească un cal pe care îl arvunise deja. Altuia i se spune într-un spital de țară că mai are doar câteva zile de trăit. Țăranul se gândește puțin la asta, se scarpină la ceafă și-și pune căciula, dând să plece. Doctorul îl întreabă încotro se duce.

> „Da’ unde ai plecat, Vasili Dmitrici?” – „Unde? Păi, unde să mă duc – acasă, dacă-i așa de rău. Trebuie să pun rânduială, dacă-i așa.” – „Dar îți faci mare rău, Vasili Dmitrici, ai milă de dumneata; și-așa mă mir cum ai ajuns. Rămâi.” – „Nu, frate Kapiton Timofeici, dacă e să mor, apăi

> mor acasă; păi dacă mor aici, Dumnezeu știe ce-o să se petreacă la mine acasă.”[138]

Aceleași atitudini ale țăranilor au fost consemnate de Tolstoi în *Trei morți* (1856), de Leskov în *Pățaniile unui pelerin* (1873), de Saltîkov-Șcedrin în *Vremuri de odinioară în Poșehonie* (1887) și practic de toți marii scriitori ruși de după ei, astfel încât, până la urmă, stoicismul țăranilor a căpătat statutul de mit cultural. Aceasta era forma în care a fost reluat de Aleksandr Soljenițîn în *Pavilionul canceroșilor* (1968), în scena în care Efrem își amintește cum „mureau ăi vechi din așezarea lor de pe Kama”.

> Nu se umflau în pene, nu se zbăteau, nu se lăudau că or să moară – toți își primeau moartea liniștiți. Nu numai că nu-și amânau socotelile, ci se pregăteau pe îndelete și din timp, lăsau vorbă cine să ia iapa, cine mânzul, cui să-i rămână cojocul, cui cizmele. Apoi se duceau ușurați, de parcă n-ar fi făcut decât să se mute în altă colibă. Pe nici unul dintre ei nu i-ai fi putut speria cu cancerul. De altfel, pe-acolo, n-avea nimeni cancer[139].

Dar asemenea atitudini nu erau o simplă invenție literară. Ele erau documentate în sursele memorialistice, rapoartele medicale și studiile etnografice din secolul al XIX-lea și de la începutul secolului XX[140]. Unii puneau resemnarea țăranilor pe seama unui fatalism de șerb în care moartea era văzută ca o eliberare de suferință. Atunci când vorbeau despre soarta lor, țăranii numeau deseori viața de apoi o „împărăție a libertății” în care strămoșii lor trăiau în „libertatea lui

Dumnezeu”[141]. Aceasta era ideea din spatele *Povestirilor* lui Turgheniev, în povestea „Mumia vie”, în care o țărancă bolnavă tânjește după moarte ca să-i curme suferința. Ca mulți alții din aceeași clasă, crede că va fi răsplătită pentru suferința ei în Rai, iar asta o face să nu se teamă de moarte. Alții au explicat acest fatalism al țăranilor ca pe o formă de autoapărare. Moartea era un fapt atât de obișnuit în viața la sat, încât, într-o anumită măsură, țăranul trebuie să se fi călit în fața ei. Într-o societate în care aproape jumătate dintre copii mureau înainte de a împlini cinci ani trebuia să existe o modalitate de a face față durerii. Doctorii observau adesea că părinții unui copil de la sat nu reacționau emoțional la moartea acestuia, iar în multe dintre cele mai sărace regiuni, unde erau prea multe guri de hrănit, femeile chiar îi mulțumeau lui Dumnezeu că li-l luase de pe cap[142]. Existau proverbe țărănești care afirmau că „E o zi bună atunci când moare un copil”[143]. Pruncuciderea era ceva obișnuit, mai ales în perioadele de dificultăți economice, iar în cazul copiilor nelegitimi era practic norma[144].

Zosima îi spune țărăncii disperate din *Frații Karamazov* care și-a pierdut băiatul că Dumnezeu l-a luat și l-a făcut înger. Potrivit spuselor unui sătean din gubernia Riazan, în Rusia rurală se credea în general că „sufletele copiilor mici se duc direct în rai”[145]. Probabil că asemenea gânduri aduceau o profundă alinare, deoarece țărănimea credea într-un univers în care lumea pământească și cea a spiritelor erau strâns legate într-un continuum. Lumea spiritelor era o prezență constantă în viețile lor de zi cu zi, cu demoni și îngeri la fiecare pas. Soarta sufletelor rudelor lor era o chestiune de cea mai mare importanță. În lumea țărănească rusă existau

spirite bune și spirite rele, iar spiritul unei persoane putea fi bun sau rău în funcție de cum murea aceasta. Țăranul credea că era esențial să facă pregătiri pentru moarte, să-i aline pe muribunzi, să se roage pentru ei, să pună capăt vrajbelor cu ei, să le împartă cum se cuvine averea și să-i înmormânteze creștinește (uneori cu o lumânare și o pâine împletită sub forma unei scări care să-i ajute la drum), pentru ca sufletele lor să poată urca liniștite în lumea spiritelor[146]. Cei care mureau neîmpăcați se întorceau să-i bântuie pe cei vii sub forma unor demoni sau a unor boli. De aceea, în multe locuri se obișnuia ca victimele unor crime sau otrăviri, sinucigașii, persoanele cu diformități și vrăjitorii și vrăjitoarele să fie îngropați în afara cimitirului.

În perioadele de recoltă foarte proastă se știa că țăranii dezgropau chiar trupurile celor ale căror spirite malefice erau considerate vinovate[147]. În sistemul de credințe al țăranilor, spiritele morților aveau o viață activă. Sufletele lor mâncau și dormeau, simțeau frigul și durerea și se întorceau adesea în casa familiei, unde, conform obiceiului, se instalau în spatele sobei. Era important ca morții să fie hrăniți. Fel și fel de mâncăruri erau lăsate peste tot prin casă, unde se credea că spiritul celui mort rămânea vreme de patruzeci de zile. Apa și mierea erau obligatorii, potrivit credinței populare, dar adesea era lăsată și vodcă, în vederea pregătirii sufletului pentru lunga sa călătorie către lumea cealaltă. În unele locuri se lăsau bani sau se puneau în mormânt, astfel încât spiritul persoanei decedate să poată cumpăra pământ pe lumea cealaltă, ca să aibă ce mânca[148].

În anumite perioade din an, dar mai ales de Paște și de Rusalii, era important ca familia să comemoreze morții și să le

hrănească sufletele, organizând picnicuri lângă mormânt, cu pască, cozonac și ouă vopsite. Pe morminte se aruncau firimituri pentru păsări – simboluri ale sufletelor care se ridicau din pământ și zburau prin sat în perioada Paștelui –, iar dacă păsările veneau, se considera a fi un semn că spiritele celor morți erau vii și active[149]. Dostoievski a împrumutat din acest obicei străvechi în *Frații Karamazov* atunci când l-a pus pe Iliușa, băiețelul aflat pe patul de moarte, să-și roage tatăl să împrăștie firimituri deasupra mormântului său „ca să vină vrăbiuțele să ciugulească. Am să le aud când vin și o să mă bucur, fiindcă cel puțin așa am să știu că nu sunt singur”[150]. Mormântul rusesc însemna mult mai mult decât un loc de îngropăciune. Era locul sacru al unor schimburi sociale între vii și morți.

Printre ultimele cuvinte pe care le-a rostit Tolstoi în timp ce zăcea pe patul de moarte din căsuța șefului de gară de la Astapovo au fost: „Cum rămâne cu țăranii? Cum mor țăranii?”. Se gândise mult la această întrebare și crezuse multă vreme că țăranii mor altfel decât clasele educate, într-un fel ce arăta că știau care era sensul vieții lor. Țăranii mureau acceptând moartea, iar aceasta era dovada credinței lor religioase. Tolstoi voia să moară și el așa[151]. Cu mulți ani înainte scrisese în jurnalul său: „Când voi muri, mi-aș dori să fiu întrebat dacă încă văd viața la fel ca înainte, ca un progres către Dumnezeu, o sporire a iubirii. Dacă nu voi avea tăria să vorbesc, iar răspunsul va fi da, voi închide ochii; dacă va fi nu, voi privi în sus”[152]. Nimeni nu s-a gândit să-i adreseze această întrebare înainte de a muri, așa că nu vom ști niciodată cum a trecut hotarul care îi adusese atâta agonie și atâta îndoială. Nu a avut loc nici o reconciliere cu Biserica, în ciuda fugii lui Tolstoi

la Optina. Sfântul Sinod a încercat să-l recâștige și a trimis chiar un călugăr de la Optina la Astapovo, unde Tolstoi rămăsese izolat, prea bolnav ca să-și mai continue drumul, după ce părăsise mănăstirea. Dar misiunea a eșuat – nici un membru al familiei lui Tolstoi nu l-a lăsat pe călugăr nici măcar să-l vadă pe muribund –, iar în cele din urmă scriitorul nu a putut fi îngropat creștinește[153].

Dar, deși Biserica a refuzat să țină o slujbă pentru mort, oamenii s-au rugat altfel pentru el. În ciuda încercărilor poliției de a-i opri, mii de oameni s-au dus să-l jelească la Iasnaia Poliana, unde, pe fondul unor scene de suferință națională nemaiîntâlnite nici măcar la moartea unui țar, Tolstoi a fost îngropat în locul său preferat din copilărie. Era un loc în pădure unde, cu mulți ani înainte, fratele lui, Nikolai, îngropase în pământ un băț magic pe care scrisese secretul înstăpânirii păcii veșnice și alungării răului din lume. În timp ce coșciugul lui Tolstoi era coborât în pământ, cei prezenți au început să cânte o străveche cântare rusească, iar cineva a strigat, sfidând poliția, care fusese instruită să impună până la capăt excomunicarea scriitorului de către Biserică: „În genunchi! Scoateți-vă căciulile!”[154]. Toată lumea a respectat ritualul creștin și, după o clipă de șovăială, au îngenuncheat și polițiștii, descoperindu-se.

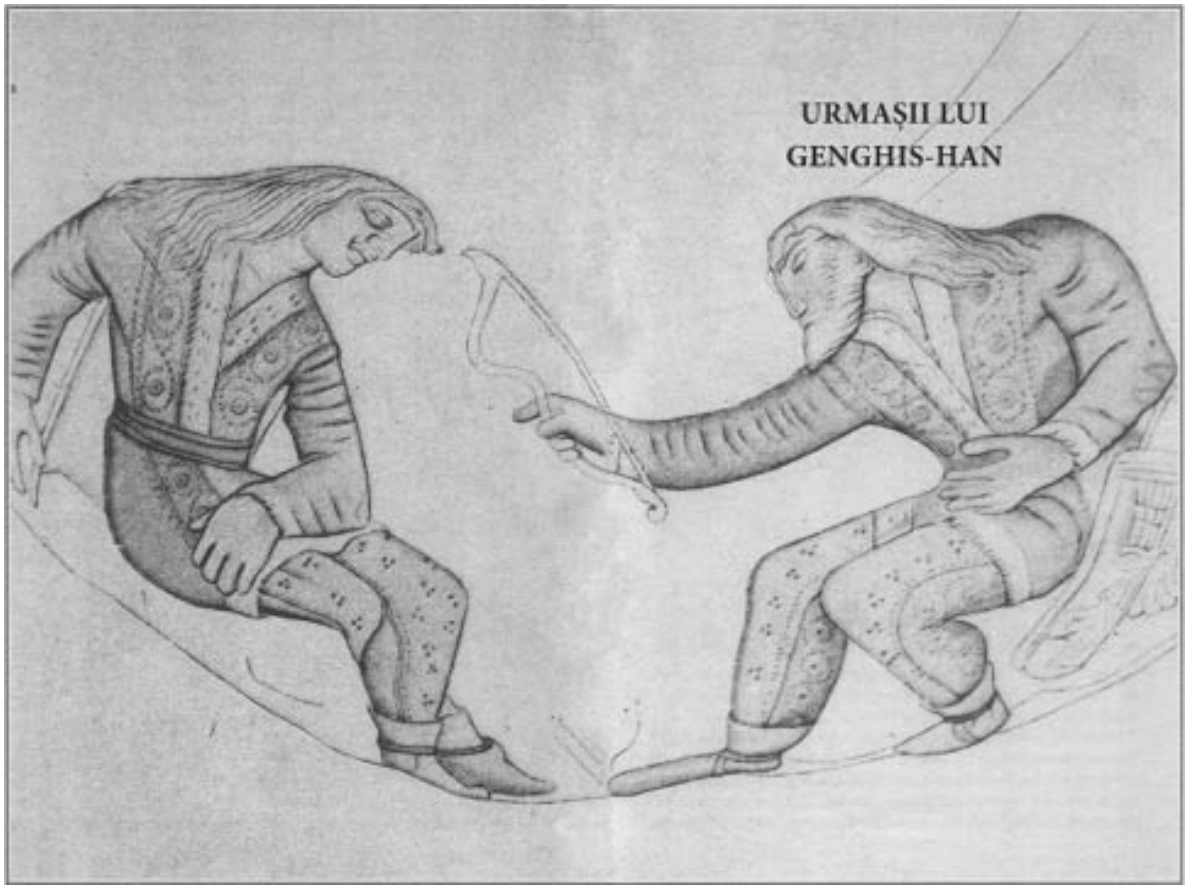
*1 Spre deosebire de omologii lor catolici, preoții ortodocși ruși trebuiau să se căsătorească. Numai clerului monastic nu i se cerea acest lucru.

*2 Naționaliștii ruși făceau deseori asemenea afirmații. În anii 1900, când un farsor a lansat zvonul că un țăran rus bătrân zburase mai mulți kilometri cu un aeroplan construit în

casă, aceasta a fost considerată o dovadă a faptului că sistemul patriarhal al Rusiei nu era doar mai bun decât cel occidental – era și mai inteligent (B. Pares, *Russia* [Harmondsworth, 1942], p. 75).

*3 Bolșevicii au obținut cel mai mult capital politic din rezonanța religioasă a socialismului. Într-o broșură pentru săracii de la țară din 1917, S.G. Strumilin compara socialismul cu lucrarea lui Hristos și susținea că va crea o „împărăție pe pământ a fraternității, egalității și libertății” (S. Petrașkevici [Strumilin], *Pro zemliu i soțializm: slovo soțialdemokrata k derevenskoi bednote* [Petrograd, 1917], pp. 1-2). Cultul lui Lenin, care a luat avânt în august 1918, după ce a fost rănit într-o tentativă de asasinat, avea nuanțe religioase explicite. Lenin era portretizat ca o personalitate hristică, dispusă să moară pentru cauza poporului, și, întrucât nu fusese răpus de gloanțe, binecuvântată cu puteri miraculoase. *Pravda* (care înseamnă „adevăr” și „dreptate”), titlul ziarului partidului, avea un sens religios evident în conștiința țăranilor – la fel ca Steaua Roșie, deoarece, potrivit folclorului, fecioara Pravda purta o stea aprinsă în frunte care lumina întreaga lume și îi aducea adevăr și fericire.

6



Figuri scite: gravură arheologică de la sfârșitul secolului al XIX-lea

1

Înainte să se orienteze spre artă, Kandinsky se gândea că ar putea deveni antropolog. Ca student la Facultatea de Drept a Universității din Moscova, s-a îmbolnăvit în ultimul an, iar ca să se refacă, a pornit într-o călătorie în izolata regiune Komi, la 800 de kilometri nord-est de Moscova, pentru a studia credințele triburilor fino-ugrice de acolo. A călătorit cu trenul până la Vologda, unde se oprea calea ferată, iar apoi a navigat spre est pe râul Suhona, pătrunzând în pădurile unei „alte lumi”, după cum își amintea, unde oamenii credeau încă în demoni și spirite. Antropologii desemnaseră de multă vreme regiunea Komi drept un punct de întâlnire între creștinism și vechiul păgânism șamanic al triburilor asiatice. Era o „țară a minunilor”, unde „fiecare acțiune a oamenilor este însoțită de ritualuri magice secrete”[1]. Călătoria i-a lăsat lui Kandinsky o impresie de neșters. Șamanismul pe care l-a descoperit acolo a devenit una dintre marile lui surse de inspirație pentru arta sa abstractă[2]. „Aici am învățat cum să privesc arta”, avea să scrie el mai târziu, „cum să te învârți într-o pictură și cum să trăiești în ea”[3].

Călătoria lui Kandinsky spre est a fost o călătorie înapoi în timp. Căuta rămășițele păgânismului pe care misionarii ruși le descriseseră în acea regiune din epoca medievală. Existau

mărturii străvechi că locuitorii din Komi venerau soarele, râul și copacii; că aveau loc dansuri în cerc frenetice pentru a le invoca spiritele; și existau legende despre șamani komi care băteau în tobe și zburau pe călușeii lor către lumea spiritelor. Șase sute de ani de construcții bisericești nu dăduseră decât o spoială de creștinism acestei culturi eurasiatice. Populația komi fusese convertită cu forța la credința creștină de către Sfântul Ștefan în secolul al XIV-lea. Zona fusese colonizată de ruși de câteva sute de ani, iar cultura locuitorilor din Komi, de la limbă la vestimentație, era foarte asemănătoare cu stilul rusesc de viață.

Ust-Sîsolsk, capitala regiunii, unde Kandinsky a locuit trei luni de vară în 1889, semăna mult cu orice oraș rusesc. Consta într-un mic ansamblu clasic de clădiri administrative în centrul unei așezări întinse de colibe țărănești construite din bușteni. În timp ce își efectua munca de teren, consemnând credințele bătrânilor și căutând motive ale cultelor șamanice în arta lor populară, Kandinsky a găsit curând urme ale acestei culturi păgâne străvechi ascunse sub cea rusească. Nici un locuitor din Komi nu se descria pe sine altfel decât ortodox (cel puțin nu față de cineva din Moscova), iar în ritualurile lor publice aveau un preot creștin. Dar în viețile lor private, după cum a constatat Kandinsky, încă se ghidau după bătrânii șamani. Locuitorii din Komi credeau într-un monstru al pădurii pe nume *Vörsa*. Aveau un „suflet viu” pe care îl numeau *ort*, care îi însoțea pe oameni de-a lungul vieții și care li se înfățișa în momentul morții. Se rugau la spiritele apei și vântului; vorbeau cu focul la fel cum ar fi vorbit cu o ființă; iar arta lor populară prezenta încă semne ale venerării

soarelui. Unii locuitori din Komi i-au spus lui Kandinsky că stelele sunt țintuite pe cer[4].

Cercetând în profunzime viața din Komi, Kandinsky îi scosese la iveală originile asiatice. Secole la rând, triburile fino-ugrice se amestecaseră cu popoarele turcice din nordul Asiei și din stepa Asiei Centrale. Arheologii din regiunea Komi dezgropaseră în secolul al XIX-lea mari cantități de vase din ceramică cu ornamente mongole. Kandinsky a găsit o capelă cu acoperiș mongol, pe care a schițat-o în jurnalul său de călătorie[5]. Filologii secolului al XIX-lea au acceptat teoria unei familii de limbi uralo-altaice care îi unea pe finlandezi cu ostiacii, vogulii, samoezii și mongolii într-o singură cultură care se întindea din Finlanda până în Manciuria. Ideea a fost avansată în anii 1850 de către exploratorul finlandez M.A. Castrén, ale cărui călătorii la est de Urali scoseseră la iveală multe lucruri pe care acesta le recunoștea de acasă[6]. Observațiile lui Castrén au fost confirmate de cercetătorii de mai târziu. Există motive șamanice, de exemplu, în *Kalevala*, sau „Țara eroilor”, epopeea națională finlandeză, ceea ce ar putea sugera o legătură istorică cu popoarele din Est, deși finlandezii înșiși își consideră poemul o *Odisee* baltică în cea mai pură tradiție populară a Kareliei, regiunea unde se întâlnesc Finlanda și Rusia[7]. La fel ca un șaman cu toba și călușul său, eroul său, Väinämöinen, călătorește cu a sa *kantele* (un fel de țiteră) într-o lume magică populată de spiritele celor morți. O cincime din *Kalevala* este alcătuită din vrăji. Transpusă în formă scrisă abia în 1822, era cântată de obicei în gama pentatonică („indo-chineză”), ce corespunde celor cinci coarde ale *kantelei*, care, la fel ca

predecesorul său, *gusli*-ul rusesc cu cinci coarde, era acordat în această gamă[8].

21. *Locuitori din Komi în haine tradiționale, circa 1912*

Explorarea regiunii Komi nu era un simplu demers științific pentru Kandinsky. Era și unul personal. Numele familiei Kandinsky provenea de la râul Konda de lângă Tobolsk, în Siberia, unde se stabilise în secolul al XVIII-lea. Familia se trăgea din tribul tunguz care trăia de-a lungul fluviului Amur din Mongolia. Kandinsky era mândru de aspectul său de mongol și îi plăcea să se laude că era un urmaș al căpeteniei tunguze din secolul al XVII-lea Gantimur. În secolul al XVIII-lea, tunguzii se mutaseră la nord-vest, spre fluviul Obi și râul Konda. S-au amestecat cu ostiacii și cu vogulii, care aveau schimburi comerciale cu komi și cu alte popoare finice din vestul Uralilor. Strămoșii lui Kandinsky se numărau printre acești negustori, care s-ar fi căsătorit cu membri ai populației komi, așa încât se prea poate să fi avut și sânge de komi[9].

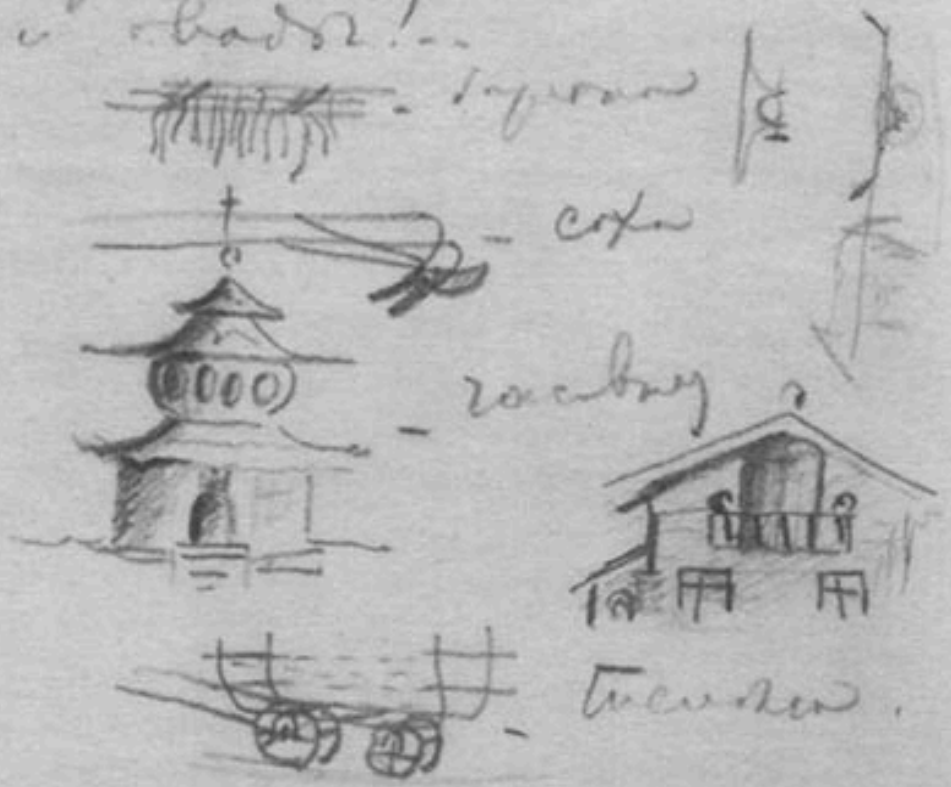
Numeroase familii rusești aveau origini mongole. „Răzuiește un rus și vei găsi un tătar”, spunea odinioară Napoleon. Blazoanele familiilor rusești – în care motivele musulmane, precum săbiile, săgețile, semilunile și steaua cu opt colțuri sunt deseori prezente – stau mărturie pentru această moștenire mongolă. Existau patru grupuri principale de urmași mongoli. Primul îi reunea pe cei care proveneau din nomazii vorbitori de limbi turcice ce veniseră cu armatele lui Genghis-Han în secolul al XIII-lea și se stabiliseră în Rusia după destrămarea „Hoardei de Aur”, așa cum numeau rușii armata mongolă cu tabăra de corturi strălucitoare de pe fluviul Volga, în secolul al XV-lea. Printre aceștia se numă-rau unele dintre cele mai renumite personalități din istoria rusă: scriitori precum Karamzin, Turgheniev, Bulgakov și

Ahmatova; filosofi precum Ceaadaev, Kireevski, Berdiaev; politicieni precum Godunov, Buharin, Tuhacevski; și compozitori precum Rimski-Korsakov[*1]. Urmau familiile de origine turcică ce veniseră în Rusia de la vest: Tiutcevii și Cicerinii, care veniseră din Italia; sau Rahmaninovii, care sosiseră din Polonia în secolul al XVIII-lea. Până și Kutuzovii erau de origine tătară (*qutuz* este cuvântul turcic pentru „furios” sau „supărat”) – o ironie, având în vedere statutul marelui general Mihail Kutuzov de erou rus pursânge. Familiile cu ascendență mixtă slavă și tătară constituiau o a treia categorie. Printre acestea se numărau unele dintre cele mai mari dinastii ale Rusiei – Șeremetevii, Stroganovii și Rostopcinii –, deși existau multe și la un nivel inferior. Familia lui Gogol, de pildă, avea ascendență mixtă, polonă și ucraineană, dar și strămoși comuni cu Gogelii turcici, al căror nume avea la bază cuvântul ciuvaș *gögül* – un tip de pasăre de stepă (Gogol era renumit pentru trăsăturile lui de pasăre, îndeosebi pentru nasul său coroiat). Ultimul grup erau familiile rusești care își schimbau numele ca să le facă să sune mai turcice, fie pentru că se căsătoriseră într-o familie de tătari, fie întrucât cumpăraseră pământ în est și voiau să aibă relații bune cu triburile băștinașe. Veliaminovii ruși, de pildă, au adoptat numele turcic Aksak (de la *aqsaq*, care înseamnă „șchiop”) pentru a facilita cumpărarea unor imense suprafețe de stepă de la triburile de bașkiri de lângă Orenburg: astfel a luat naștere cea mai mare familie de slavofili, Aksakovii[10].

ПЯТН. **Кирилла**, арх. алекс. **Θеклы, Марѳы** и **Маріи**. **Кирилла**, игум. бѣлозер. (Нов. г.), **Александра**, игум. кушт.

Солнце. в. 2 ч. 36 м. з. 9 ч. 27 м.

У Тодевки ночевали и
обедали. До 4 ч. путешествовали
Ходил я с ней в Виноградно-
-монтаран. - По дороге бол-
тал - благочин и я сто-
рожем не отстал по дороге
домой под ливнем. Пре-
восходный поход на
воду спасший. Конфуз
с водой!..



22. *Wassily Kandinsky – schițe de clădiri din regiunea Komi, inclusiv o biserică cu acoperiș de tip mongol. Din Jurnalul de la Vologda, 1889*

Adoptarea unor nume turcice a devenit ultima modă la curtea de la Moscova între secolele al XV-lea și al XVII-lea, când influența tătară a Hoardei de Aur a rămas foarte puternică și s-au întemeiat numeroase dinastii de nobili. În secolul al XVIII-lea, când nobilii lui Petru au fost siliți să privească spre Vest, moda a intrat în declin. Dar a fost reînsuflețită în secolul al XIX-lea – până într-acolo încât numeroase familii rusești pursânge își inventau strămoși tătari legendari ca să pară mai exotice. Nabokov, de exemplu, susținea (probabil în glumă) că familia lui se trăgea din nimeni altul decât însuși Genghis-Han, despre care „se spune că ar fi fost tatăl lui Nabok, un han tătar mărunt din secolul al XII-lea care s-a căsătorit cu o domniță rusoaică într-o perioadă artistică înfloritoare din cultura rusă”[11].

După ce s-a întors din regiunea Komi, Kandinsky a ținut o prelegere despre descoperirile din timpul călătoriei sale la Societatea Etnografică Imperială din Sankt-Petersburg. Amfiteatrul era plin. Credințele șamanice ale triburilor eurasiatice exercitau o fascinație exotică asupra publicului rus la acea vreme, când cultura Occidentului era văzută în mare parte ca fiind moartă din punct de vedere spiritual, iar intelectualii se uitau către Est pentru o reînnoire spirituală. Dar acest interes brusc pentru Eurasia se situa și în centrul unei noi dezbateri stringente pe marginea rădăcinilor culturii populare a Rusiei.

În mitul său definitoriu, Rusia evoluase ca o civilizație creștină. Cultura ei era un produs al influenței combinate a Scandinaviei și Bizanțului. Povestea națională pe care rușilor le plăcea să o spună despre ei înșiși era aceea a unei lupte a agricultorilor din regiunile de pădure din nord împotriva călăreților din stepa asiatică – avarii și khazarii, polovțienii și mongolii, cazacii, kalmâcii și toate celelalte triburi cu arcuri și săgeți care atacaseră Rusia din cele mai vechi timpuri. Acest mit național devenise atât de important pentru identitatea europeană a rușilor, încât, dacă doar sugerai o influență asiatică asupra culturii Rusiei, riscai să fii acuzat de trădare.

Cu toate acestea, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, atitudinile culturale s-au schimbat. Pe măsură ce imperiul s-a extins în stepa asiatică, a luat naștere o mișcare tot mai puternică de a-i îmbrățișa culturile ca făcând parte din cea a Rusiei. Primul semn important al acestei schimbări culturale se produsese în anii 1860, când Stasov a încercat să arate că o bună parte din cultura populară a Rusiei, din ornamentele și poveștile sale populare (*bîlinî*) avea antecedente în Est. Stasov a fost denunțat de slavofili și de alți patrioți. Totuși, la sfârșitul anilor 1880, când Kandinsky a pornit în călătorie, exista o adevărată explozie a cercetărilor privind originile asiatice ale culturii populare a Rusiei. Arheologi precum D.N. Anucin și N.I. Veselovski dezvăluiseră profunzimea influenței tătare asupra culturii Rusiei din Epoca de Piatră. De asemenea, scoseseră la iveală sau cel puțin sugeraseră originile asiatice ale multor credințe populare din rândul țăranilor ruși din stepă[12]. Antropologii descoperiseră practici șamanice în ritualurile sacre ale țăranilor ruși[13]. Alții au atras atenția asupra utilizării ritualice a totemurilor de către țărănimea

rusă din Siberia[14]. Potrivit antropologului Dmitri Zelenin, credințele animiste ale țăranilor se datorau triburilor mongole. La fel ca bașkirii și ciuvașii (triburi de origine fino-ugrică cu o puternică ascendență tătară), țăranii ruși foloseau o vrajă cu o piele ca de șarpe pentru a trata febra; și, precum komi sau ostiacii și buriații în Orientul Îndepărtat, se știa că atârnau o carcasă de hermină sau de vulpe de poarta casei ca să alunge „deochiul”. Țăranii ruși din zona Petrovsk, de pe cursul mijlociu al Volgăi, aveau un obicei ce amintea de totemismul practicat de numeroase triburi asiatice. Când se năștea un copil, ciopleau o figurină din lemn a pruncului și o îngropau cu placenta într-un sicriu sub casa familiei. Aceasta, se credea, avea să-i asigure copilului o viață îndelungată[15]. Toate aceste descoperiri au ridicat întrebări tulburătoare legate de identitatea rușilor. Erau europeni sau asiatici? Erau supușii țarului sau urmașii lui Genghis-Han?

23. Șaman mascat din Buriatia cu tobă, băț și călușei. Observați obiectele metalice de pe veșmânt. Începutul anilor 1900

2

În 1237, o armată numeroasă de călăreți mongoli și-a părăsit bazele cu pășuni din stepa Kipceak, la nord de Marea Neagră, și a atacat cnezatele Rusiei Kievene. Rușii erau prea slabi și dezbinați ca să facă față atacului, așa încât, în trei ani, toate marile orașe rusești, cu excepția Novgorodului, căzuseră în mâinile hoardelor mongole. În următorii 250 de ani, Rusia a fost condusă, chiar dacă indirect, de hanii mongoli. Mongolii nu au ocupat teritoriile din centrul Rusiei. S-au așezat cu caii lor în stepele rodnice din sud și au strâns biruri din orașele rusești, asupra cărora își exercitau dominația prin raiduri periodice de o violență feroce.

E greu de descris sentimentul de rușine națională pe care „jugul mongol” îl evocă în rândul rușilor. Dacă nu punem la socoteală Ungaria, Rusia Kieveană a fost singura mare putere europeană pe care au pus stăpânire hoardele asiatice. În materie de tehnologie militară, călăreții mongoli erau cu mult superiori forțelor cnezatelor rusești. Dar rareori erau nevoiți să dovedească acest lucru. Puțini cneji ruși se gândeau să li se

împotrivească. Abia în 1380, când puterea mongolilor slăbea deja, rușii au purtat prima bătălie reală împotriva lor. Și chiar după aceea, a mai trecut un secol de conflicte interne între hanii mongoli – culminând cu dezmembrarea Hoardei de Aur în trei hanate distincte (Hanatul Crimeii în 1430, Hanatul Kazanului în 1436 și Hanatul Astrahanului în 1466) – până să găsească cnejii ruși mijloacele necesare pentru a purta un război cu fiecare pe rând. Prin urmare, în general, ocupația mongolă era o poveste a colaborării cnejilor ruși cu stăpânii lor asiatici. Așa se explică de ce, contrar mitului național, relativ puține orașe au fost distruse de mongoli; de ce artele și meșteșugurile rusești, chiar și unele proiecte de amploare, precum construirea de biserici, nu au încetinit; de ce comerțul și agricultura s-au desfășurat ca de obicei; și de ce în perioada ocupației mongole nu a avut loc o migrație însemnată a populației ruse din regiunile sudice cele mai apropiate de războinicii mongoli[16].

Potrivit mitului național, mongolii au venit, au terorizat și au prădat, dar apoi au plecat fără să lase vreo urmă. Poate că Rusia a cedat în fața sabiei mongole, dar civilizația sa creștină, cu mănăstirile și bisericile ei, nu a fost afectată de hoardele asiatice. Această ipoteză a rămas întotdeauna centrală pentru identitatea de creștini a rușilor. Poate că trăiesc în stepa asiatică, dar privesc către Vest. „Din Asia”, scria Dmitri Lihaciov, principalul specialist din secolul XX în istoria culturală a Rusiei, „am primit extraordinar de puțin” – iar cartea sa, intitulată *Cultura rusă*, nu spune mai mult despre moștenirea mongolă[17]. Acest mit național are la bază ideea înapoierii culturale a mongolilor. Aceștia conduceau prin teroare, neaducând (potrivit vorbelor celebre ale lui Pușkin)

„nici algebra, nici pe Aristotel” cu ei atunci când au venit în Rusia, spre deosebire de mauri atunci când au cucerit Spania. Au cufundat Rusia în „Evul său Întunecat”. În *Istoria statului rus*, Karamzin nu a scris absolut nimic despre moștenirile culturale ale stăpânirii mongole. „Căci cum ar fi putut învăța un popor civilizat de la asemenea nomazi?”, se întreba el[18]. Marele istoric Serghei Soloviov a dedicat doar trei pagini influenței culturale a mongolilor în cele 28 de volume ale *Istoriei Rusiei.* Până și Serghei Platonov, specialistul de seamă din secolul al XIX-lea în civilizația mongolă, a sugerat că mongolii nu au avut nici o influență asupra vieții culturale din Rusia.

În realitate, triburile mongole nu erau câtuși de puțin înapoiate. De fapt, îndeosebi în privința organizării și tehnologiei militare, erau cu mult înaintea poporului rus, ale cărui teritorii le-au stăpânit atâta vreme. Mongolii aveau un sistem sofisticat de administrare și impozitare, pe baza căruia statul rus avea să-și dezvolte propriile structuri, iar acest lucru este reflectat de originile tătare ale multor cuvinte rusești din această sferă, precum *denghi* („bani”), *tamojna* („vamă”) și *kazna* („trezorerie”). Săpăturile arheologice de lângă capitala mongolă Sarai (aproape de Țarițîn, astăzi Volgograd, pe fluviul Volga) au arătat că mongolii aveau capacitatea de a construi vaste așezări urbane, cu palate și școli, sisteme hidraulice și străzi bine dispuse, ateliere meșteșugărești și ferme. Dacă mongolii nu au ocupat partea centrală a Rusiei, asta nu s-a întâmplat, după cum sugera Soloviov, pentru că erau prea primitivi ca să o cucerească sau să o controleze, ci pentru că, fără pășuni bogate sau rute comerciale, zonele de pădure de la nord le aduceau beneficii

prea mici pentru viața lor nomadă. Până și birurile pe care le percepeau de la ruși, deși erau împovărătoare pentru țărănime, erau nesemnificative în comparație cu bogățiile pe care le obțineau din coloniile lor de pe Drumul Mătăsii din Caucaz, Persia, Asia Centrală și nordul Indiei.

Ocupația mongolă a lăsat o amprentă puternică asupra stilului de viață rusesc. După cum îi scria Pușkin lui Ceaadaev în 1836, atunci s-a separat Rusia de Occident. Acest fapt constituia o provocare fundamentală pentru identitatea europeană a rușilor:

> Firește că schisma ne-a separat de restul Europei și nu am luat parte la nici unul dintre marile evenimente care au cuprins-o; dar noi am avut propria misiune. Rusia a fost cea care a ținut în frâu extinderea mongolă pe vastele sale teritorii. Tătarii nu au cutezat să treacă hotarele noastre vestice și să ne lase astfel în urmă. S-au retras în deșerturile lor, iar civilizația creștină a fost salvată. Pentru asta, am fost nevoiți să ducem o existență cu totul distinctă care, deși ne-a permis să rămânem creștini, ne-a făcut să devenim străini aproape cu desăvârșire în lumea creștină… Invazia tătară este o poveste tristă și impresionantă… Nu deslușești ceva impunător în situația Rusiei, ceva care să-l frapeze pe istoric în viitor? Crezi că ne va plasa în afara Europei?… Nu admir câtuși de puțin tot ceea ce văd în jurul meu… dar îți jur că pentru nimic în lume nu mi-aș da țara pentru alta și nu aș accepta altă istorie decât pe cea a strămoșilor noștri, așa cum ne-a fost ea dată de către Dumnezeu[19].

Disponibilitatea lui Pușkin de a îmbrățișa această moștenire era o excepție, având în vedere tabuul pe care îl reprezenta la acea vreme Asia pentru clasele educate din Rusia. Poate că atitudinea lui Pușkin era influențată de originile sale – întrucât avea rădăcini africane pe linie maternă. Pușkin era strănepotul lui Abraham Gannibal, un abisinian care fusese găsit la palatul sultanului otoman de la Istanbul și cumpărat de ambasadorul rus ca dar pentru Petru cel Mare. Favorit la curtea lui Petru, Gannibal a fost trimis să studieze la Paris. A ajuns general-maior în timpul domniei împărătesei Elisabeta, care i-a oferit o moșie cu 1.400 de șerbi la Mihailovskoe, în apropiere de Pskov. Pușkin se mândrea nespus cu străbunicul său – îi moștenise buzele africane și părul negru des și creț. A scris un roman neterminat, *Arapul lui Petru cel Mare* (1827), iar în primul capitol din *Evgheni Oneghin* a introdus o lungă notă de subsol despre descendența sa la versul (fără îndoială compus tocmai pentru a impune nota în cauză) „Sub cerul Africii natale”[20]. Dar eurofilii ruși, precum Ceaadaev, nu găseau nimic impresionant în moștenirea mongolă. Încercând să explice de ce țara lor urma o cale diferită de cea a Europei de Vest, mulți ruși au dat vina pe despotismul hanilor mongoli. Karamzin îi acuza pe mongoli pentru degradarea principiilor politice ale Rusiei. Istoricul V.O. Kliucevski descria statul rus ca pe „o structură asiatică, chiar dacă una împodobită cu o fațadă europeană”[21].

Natura asiatică a despotismului Rusiei a devenit o marotă pentru intelectualitatea democrată a secolului al XIX-lea, fiind utilizată și mai târziu ca explicație pentru sistemul sovietic. Herzen spunea că Nicolae I era un „Genghis-Han cu telegraf” – și, continuând în această tradiție, Stalin a fost considerat un

Genghis-Han cu telefon. Tradiția autocrată rusă avea multe rădăcini, dar moștenirea mongolă a făcut cel mai mult pentru a fixa natura fundamentală a politicii sale. Hanii cereau – și impuneau fără milă – supunere totală față de voința lor din partea tuturor vasalilor, țărani și nobili deopotrivă. Cnejii Moscovei au imitat comportamentul hanilor atunci când i-au alungat de pe teritoriile rusești și i-au urmat ca țari în secolul al XVI-lea. Într-adevăr, și-au justificat noul statut imperial nu doar pe baza descendenței lor spirituale din Bizanț, ci și pe baza moștenirii lor teritoriale de la Genghis-Han. Titlul de „țar” fusese folosit de ultimul han al Hoardei de Aur, iar multă vreme termenii rusești pentru „țar” și „han” au fost interșanjabili. Până și Genghis-Han era tradus Genghis-Țar[22].

Odată ce Hoarda de Aur s-a destrămat, iar statul țarist s-a extins la est, mulți dintre mongolii care îl slujiseră pe han au rămas în Rusia și au intrat în slujba curții Țaratului Moscovei. Urmașii lui Genghis-Han dețineau o poziție de seamă la curtea de la Moscova și se estima că sângele marelui han curgea prin venele unui număr considerabil de aristocrați ruși. Au existat cel puțin doi țari cu origini în Hoarda de Aur. Unul dintre ei a fost Simeon Bekbulatovici (cunoscut și drept Sain-Bulat), țarul unei părți din Rusia aproape tot anul 1575. Nepotul unui han al Hoardei de Aur, Bekbulatovici se alăturase curții de la Moscova și urcase în ierarhie, devenind servitorul lui Ivan al IV-lea („cel Groaznic”). Ivan l-a desemnat pe Bekbulatovici să gestioneze domeniile boierilor câtă vreme el s-a retras la țară, asumându-și titlul de „cneaz al Moscovei”. Numirea era o manevră temporară și tactică din partea lui Ivan, având ca scop sporirea controlului asupra gărzilor sale rebele,

opricinina. Bekbulatovici deținea controlul doar formal. Dar alegerea lui Ivan era în mod clar motivată de prestigiul înalt de care se bucura Hoarda de Aur în societate. La sfârșitul scurtei sale „domnii”, Ivan l-a răsplătit pe Bekbulatovici cu o moșie bogată de 140.000 de hectare, precum și cu titlul de mare cneaz al Tverului. Însă în timpul domniei lui Boris Godunov, fiind acuzat de trădare, lui Bekbulatovici i-a fost confiscată moșia, iar el a fost trimis cu forța la mănăstirea Sfântul Chiril de lângă Beloozero. Boris Godunov a fost celălalt țar cu origini în Hoarda de Aur – stră-stră-stră-strănepotul unui han tătar pe nume Cet care intrase în slujba cnejilor Moscovei la jumătatea secolului al XIV-lea[23].

Nu doar nobilii mongoli se stabiliseră în Rusia. Invazia mongolă a implicat o migrație de proporții a triburilor nomade care fuseseră silite să găsească noi pășuni în stepă din cauza suprapopulării Mongoliei. Întreaga stepă eurasiatică, din Ucraina până în Asia Centrală, a fost ocupată de noi triburi. Mulți dintre imigranți au fost absorbiți de populația existentă acolo și au rămas în Rusia atunci când Hoarda de Aur a fost alungată înapoi în Mongolia. Numele lor tătare au rămas încă pe harta sudului Rusiei și a ținuturilor de pe Volga: Penza, Cembar, Ardîm, Anîbei, Kevda, Ardatov și Alatîr. Unii dintre acești coloniști erau unități ale armatei mongole staționate ca administratori în zonele sudice de graniță dintre Volga și fluviul Bug. Alții erau negustori sau meșteșugari care mergeau să lucreze în orașele rusești sau nomazi săraci care au fost nevoiți să devină fermieri atunci când și-au pierdut turmele. A existat un aflux atât de puternic de imigranți tătari și un amestec atât de pronunțat cu populația băștinașă de-a lungul secolelor, încât ideea unei

țărănimi de origine pur rusească trebuie considerată un simplu mit.

Influența mongolă a fost profundă, mergând până la rădăcina culturii populare ruse. Multe dintre cuvintele rusești de bază sunt de origine tătară – *loșad* („cal”), *bazar* („piață”), *ambar* („hambar”), *sunduk* („cufăr”) și alte câteva sute[24]. După cum observam deja, cuvintele importate din tătară erau mai des întâlnite în limbajul comerțului și administrației, dominate de urmașii Hoardei de Aur. În secolul al XV-lea, utilizarea termenilor tătari era la modă la curtea Cnezatului Moscovei, astfel încât marele cneaz Vasili și-a acuzat curtenii de „dragoste excesivă față de tătari și graiul lor”[25]. Dar expresiile turcice și-au lăsat amprenta și asupra limbajului străzii – poate cu precădere în refrenul verbal *davai* care indică intenția atâtor gesturi zilnice: *davai poidem* („Hai să mergem!”), *davai posidim* („Hai să ne așezăm!”) și *davai popem* („Hai să ne îmbătăm!”).

Și obiceiurile rusești au fost influențate de imigrația tătară, deși acest lucru este mai ușor de stabilit la nivelul curții și al înaltei societăți, unde obiceiurile rusești de ospitalitate erau în mod limpede influențate de cultura hanilor, decât la nivelul rușilor de rând. Cu toate acestea, arheologul Veselovski a constatat că tabuurile populare rusești asociate cu pragul (precum acela de a nu călca pe el sau de a nu da bineț unei persoane peste prag) își aveau sursa în obiceiurile și credințele Hoardei de Aur. De asemenea, a descoperit o origine mongolă pentru obiceiul țăranilor ruși de a cinsti o persoană aruncând-o în sus – ceremonie înfăptuită de o mulțime de țărani recunoscători cu tatăl lui Nabokov, după ce acesta tranșase o dispută pe moșie[26].

Din locul meu de la masă vedeam brusc, printr-una din ferestrele dinspre apus, un miraculos caz de levitație. Acolo era expusă, pentru o clipă, silueta tatei în costumul lui alb de vară, umflat de vânt, desfășurându-se superb în văzduh, cu membrele într-o postură ciudat de degajată și cu fața lui frumoasă, imperturbabilă, întoarsă spre cer. De trei ori zbura astfel, în strigătele puternice de hei-rup ale bărbaților invizibili care-l aruncau în sus și a doua oară se ridica mai sus decât prima dată și apoi îl vedeam în ultimul și cel mai înalt zbor, înclinându-se, parcă definitiv, pe fondul albastru de cobalt al amiezii de vară, ca unul din acele personaje paradiziace care plutesc confortabil, cu veșminte bogat drapate, pe tavanul boltit al bisericilor, în timp ce dedesubt lumânări de ceară ținute de mâini muritoare se aprind una după alta, alcătuind un roi de flăcărui minuscule în fumul de tămâie, iar preotul cântă veșnica pomenire, și crinii funerari ascund chipul celui care zace acolo, printre luminile ce licăresc în jur, în coșciugul deschis[27].

Avem de asemenea motive să bănuim că și cultele șamanice ale triburilor mongole erau încorporate în credința țărănească rusă, după cum susținuseră Kandinsky și colegii săi antropologi la sfârșitul secolului al XIX-lea (deși este grăitor faptul că nu au găsit nici o urmă a religiei musulmane pe care Hoarda de Aur a adoptat-o în secolul al XIV-lea)[*2]. Multe dintre sectele țărănești, „Tânguitorii” și „Săritorii”, de exemplu, foloseau tehnici care aminteau foarte mult de cele

utilizate de șamanii asiatici pentru a intra într-o stare de extaz religios asemănătoare unei transe[28].

Probabil că și nebunul întru Hristos (*iurodivîi*) era descendent al șamanilor asiatici, în ciuda imaginii sale de „tip rusesc” prin excelență din numeroase opere de artă. Este dificil de spus care era originea nebunilor întru Hristos. Cu siguranță nu exista o școală pentru ei și, la fel ca Rasputin (care era în felul lui un nebun întru Hristos), par să fi fost oameni simpli, cu propriile tehnici de prezicere a viitorului și de vindecare, ce le-au permis să ducă o viață religioasă rătăcitoare. În folclorul rusesc, „nebunul întru Hristos” avea statut de sfânt – deși se comporta mai curând ca un idiot sau ca un nebun decât asemenea martirului plin de abnegație cerut de Sfântul Pavel. Considerat de mulți clarvăzător și vrăjitor, nebunul întru Hristos se îmbrăca cu haine bizare, purta un chipiu din fier sau un ham pe cap și lanțuri pe sub cămașă. Hoinărea ca om sărac pe la țară, unde trăia din pomana sătenilor, care credeau în general în puterile sale supranaturale de divinație și tămăduire. De multe ori era primit, găzduit și așezat la masă în casele aristocrației provinciale.

Familia Tolstoi plătea pentru serviciile unui nebun întru Hristos la Iasnaia Poliana. În *Copilăria*, scriere pe jumătate ficțională, pe jumătate autobiografică, Tolstoi povestește o scenă memorabilă în care copiii casei se ascund într-o cămară întunecoasă din camera nebunului Grișa pentru a zări chingile acestuia atunci când se duce la culcare:

> N-a trecut mult, și în odaie s-au auzit pașii ușori ai lui Grișa. Într-o mână își ținea toiagul și în cealaltă un sfeșnic

de aramă cu o lumânare de seu. Noi nici nu mai suflam.
— Doamne Iisuse Hristoase! Preasfântă Maică născătoare! Tatălui și Fiului și Sfântului Duh... a început să spună și să tot repete trăgând aer în piept, cu feluritele intonații și omisiuni caracteristice numai celor care repetă des aceste cuvinte.
După ce, rugându-se, și-a pus toiagul într-un colț și s-a uitat la pat, a început să se dezbrace. Și-a desfăcut cingătoarea neagră, veche, și-a scos încet zăbunul jerpelit de nanchin, l-a împăturit cu grijă și l-a pus pe speteaza scaunului. [...] Mișcările îi erau încete și cumpănite.
După ce a rămas doar cu ce avea pe trup, s-a lăsat încet pe pat, a făcut semnul crucii asupra lui în toate părțile și, cu greu, după cât se vedea, și-a potrivit chingile sub cămașă. După ce a șezut un pic și și-a cercetat cu luare-aminte cămașa sfâșiată în mai multe locuri, s-a ridicat, a înălțat rugându-se lumânarea până la chivotul cu câteva icoane, s-a închinat la ele și a întors cu flacăra în jos lumânarea care s-a stins sfârâind.
În geamurile care dădeau spre pădure bătea o lună aproape plină. Dintr-o parte, silueta lungă și albă a acestui sărman cu duhul rătăcit era luminată de razele lunii, palide, argintii, iar din cealaltă o acoperea o umbră neagră care cădea, împreună cu umbrele cercevelelor, pe podea, pe pereți și ajungea până în tavan. Afară, paznicul bătea într-un tuci.
Grișa și-a împreunat mâinile uriașe pe piept, și-a plecat fruntea și, suflând întruna din greu, a rămas tăcut în fața icoanelor, apoi, anevoie, s-a lăsat în genunchi și a început să se roage.

La început a rostit încet rugăciunile cunoscute, spunând mai apăsat doar unele cuvinte, pe urmă le-a repetat, dar mai tare și cu mai mult patos. Pe urmă a început să vorbească cu cuvintele lui, și se vedea cum se canonea să le rostească slavonește. Cuvintele îi erau dezlânate, dar te mișcau. Se ruga pentru toți binefăcătorii lui (așa le spunea celor care îl primeau), printre care era și *matușka*, pentru noi, se ruga pentru el, se ruga să-i ierte Dumnezeu păcatele grele, repeta: „Doamne, iartă-i pe dușmanii mei!" – se ridica gemând și, repetând la nesfârșit aceleași vorbe, cădea la pământ și se ridica iarăși, în ciuda greutății chingilor care, izbindu-se de podea, scoteau un zgomot sec, tăios. […]
Grișa a mai rămas mult în starea aceea de extaz religios, spunând rugăciuni din capul lui. Ba repeta de câteva ori la rând „Doamne miluiește", dar de fiecare dată mai puternic și mai pătruns, ba spunea „Iartă-mă, Doamne, învață-mă ce să fac, Doamne!", cu o intonație de parcă ar fi așteptat chiar atunci răspuns la cuvintele lui, ba nu i se mai auzeau decât hohotele de plâns… Apoi s-a ridicat în genunchi, și-a împreunat mâinile pe piept și a tăcut[29].

Scriitorii și artiștii l-au înfățișat pe nebunul întru Hristos ca pe un arhetip al credinciosului rus simplu. În *Boris Godunov*, atât la Pușkin, cât și la Musorgski, nebunul întru Hristos apare drept conștiința țarului și vocea poporului care suferă. Prințul Mîșkin, eroul epileptic, hristic din *Idiotul*, e numit nebun întru Hristos de bogatul moșier Rogojin; este evident că Dostoievski voia să creeze prin el un individ autentic creștin care, la fel ca nebunul întru Hristos, este împins la marginea societății. În

lucrarea sa *În Rusia* (1916), pictorul Mihail Nesterov l-a înfățișat pe nebunul întru Hristos drept liderul spiritual neoficial al poporului rus. Cu toate acestea, probabil că ritualurile nebunului, care nu aveau la bază o educație formală și erau în mare măsură improvizate, datorau mai mult șamanilor asiatici decât Bisericii Ruse. Aidoma unui șaman, nebunul întru Hristos executa un fel de dans în cerc, cu țipete și strigăte ciudate, pentru a intra într-o stare de extaz religios; iar în ritualurile lui magice folosea o tobă și clopoței; și purta lanțuri, fiind convins că fierul avea o calitate supranaturală, credință împărtășită și de șamanii asiatici. Tot ca un șaman, nebunul întru Hristos folosea deseori imaginea corbului în ritualurile sale – pasăre cu un statut magic și subversiv în folclorul rusesc. De-a lungul secolului al XIX-lea, țăranii din regiunea Volgăi i-au văzut pe liderii rebeli cazaci Pugaciov și Razin sub forma unor corbi uriași pe cer[30].

Numeroase piese vestimentare obișnuite din Rusia aveau și origini asiatice – fapt reflectat de proveniența turcică a unor cuvinte rusești pentru haine precum *caftan*, *zipun* (o haină subțire), *armiak* (haină groasă), *sarafan* și *halat*[31]. Până și coroana țarului sau Cușma lui Monomah – lăsată moștenire, potrivit legendei, de Bizanț – era probabil de origine tătară[32]. Și mâncarea Rusiei era puternic influențată de culturile Orientului, numeroase preparate rusești de bază, precum *plov* („pilaf”), *lapșa* („tăiței”) și *tvorog* („brânză cu cheag”), fiind importate din Caucaz și Asia Centrală, iar alte obiceiuri culinare, precum preferința rusească pentru carnea de cal și *kumis* (lapte fermentat de iapă), provenind fără îndoială de la triburile mongole. Spre deosebire de Vestul creștin și de majoritatea culturilor budiste din Est, în Rusia nu exista nici o

interdicție de ordin religios împotriva consumului de carne de cal. La fel ca triburile mongole, rușii creșteau chiar o rasă de cai special pentru consum sau (în regiunea Volgăi) pentru a prepara *kumis* din lapte. Asemenea practici erau complet necunoscute în Europa Occidentală – cel puțin până în secolul al XIX-lea, când reformatorii sociali francezi au început să încurajeze consumul de carne de cal ca soluție la problemele create de sărăcie și malnutriție. Dar, chiar și atunci, consumul de carne de cal era însoțit de un oarecare stigmat. În Occident, practica creșterii cailor pentru carne era considerată o barbarie[33].

Toate marile triburi din Asia Centrală – cazacii, uzbecii, kalmâcii și kârgâzii – își aveau originile în Hoarda de Aur. Odată cu disoluția Hoardei în secolul al XV-lea, ele au rămas în stepa rusească, devenind aliați sau supuși ai țarului. Strămoșii cazacilor – mongolii islamo-turcici – au părăsit Hoarda de Aur în secolul al XV-lea. Treptat, au devenit mai apropiați de ruși, întrucât au fost alungați de pe cele mai bogate pășuni din stepă de triburile lor rivale, jungarii și uzbecii. Și uzbecii au părăsit Hoarda în secolul al XV-lea. Au devenit agricultori în fertila câmpie Fergana, moștenind bogățiile vechilor orașe-oază iraniene dintre râurile Amurdaria și Sîrdaria (moștenirea lui Tamerlan), pe baza cărora au întemeiat statele uzbece Buhara, Hiva și Kokand și au stabilit relații comerciale cu țarul. Cât despre kalmâci, aceștia erau mongoli din vest (oirați) care au părăsit armata mongolă și au rămas în stepă atunci când s-a destrămat Hoarda de Aur (verbul turcic *kalmak* – de unde își trag numele kalmâcii – înseamnă „a rămâne”). Împinși spre vest de alte triburi, ei s-au așezat cu turmele lor lângă Astrahan, pe țărmul nordic al Mării Caspice,

și au devenit principalii furnizori ai cavaleriei rusești, ducând an de an câte 50.000 de cai la Moscova, până în secolul al XVIII-lea, când comerțul a scăzut[34]. Coloniștii ruși i-au alungat pe kalmâci din stepa Volgăi în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Cei mai mulți dintre membrii tribului s-au mutat în est, dar alții s-au stabilit în Rusia, unde s-au apucat de diferite meșteșuguri sau de agricultură și s-au convertit la credința ortodoxă. Lenin se trăgea din unul dintre acești kalmâci. Bunicul lui patern, Nikolai Ulianov, era fiul unui kalmâc din Astrahan. Această descendență mongolă a lui Lenin era vizibilă în trăsăturile sale.

3

Pentru a comemora înfrângerea hanatelor mongole ale Kazanului și Astrahanului, Ivan cel Groaznic a dispus construirea unei noi noi catedrale în Piața Roșie din Moscova. Sfântul Vasile, cum avea să devină cunoscută de toată lumea, în cinstea nebunului întru Hristos îndrăgit de tot orașul, a fost terminată în 1560, la doar cinci ani după începerea lucrărilor de construcție. Catedrala era mai mult decât un simbol al victoriei Rusiei în fața hanatelor mongole. Era o proclamație triumfătoare a eliberării țării de cultura tătară care o dominase încă din secolul al XIII-lea. În culori țipătoare, cu ornamente jucăușe și domuri extravagante sub formă de ceapă, Sfântul Vasile era menită să fie o celebrare veselă a tradițiilor bizantine la care revenea acum Rusia (deși, la drept

vorbind, nu exista nimic atât de bogat ornamentat în tradiția ortodoxă, iar trăsăturile de moschee ale catedralei proveneau probabil dintr-un stil oriental).

Catedrala a fost numită inițial Mijlocirea Maicii Domnului – pentru a marca faptul că hanatul Kazanului a fost cucerit în acea zi sfântă de sărbătoare (Pokrova) din 1552. Victoria Moscovei împotriva tătarilor a fost concepută ca un triumf religios, iar imperiul pe care l-a inițiat această victorie a fost considerat în multe privințe o cruciadă ortodoxă. Cucerirea stepei asiatice a fost înfățișată ca o misiune sfântă de a apăra Biserica împotriva necredincioșilor tătari, fiind expusă în doctrina Moscovei ca a Treia Romă – doctrină pe care Catedrala Sfântul Vasile o turna în piatră – prin care Rusia a ajuns să se considere conducătoarea unui imperiu creștin cu adevărat universal, construit pe tradițiile Bizanțului. Așa cum puternicul stat rus era construit pe nevoia de a-și apăra coloniștii creștini în stepa păgână, la fel conștiința națională rusă era modelată de acest război religios împotriva Estului. În viziunea rușilor, această graniță religioasă era întotdeauna mai importantă decât orice frontieră etnică, iar cei mai vechi termeni care denumesc un străin (de exemplu, *inovereț*) trimit la o credință diferită. La fel de grăitor este și faptul că termenul rusesc pentru „țăran” (*krestianin*), care în toate celelalte limbi europene derivă din ideea de țară sau pământ, are legătură cu termenul care denumește un creștin (*hristianin*).

De la cucerirea Kazanului în 1552 și până la Revoluția din 1917, Imperiul Rus a crescut într-un ritm incredibil, cu peste 100.000 de kilometri pătrați în fiecare an. Rușii au fost atrași spre est de blănuri, „aurul moale” care umplea o treime din

cuferele imperiale la apogeul comerțului cu blănuri în secolul al XVII-lea[35]. Expansiunea colonială a Rusiei a însemnat o vânătoare intensă de urși și nurci, samuri, hermine, vulpi și vidre. Pe urmele vânătorilor de blănuri veneau mercenarii cazaci, precum cei conduși de eroul rus Ermak, care a capturat minele bogate în zăcăminte din Urali pentru stăpânul său, Stroganov, iar în cele din urmă a înfrânt hanatul Siberiei în 1582. Au urmat apoi trupele țarului, care au construit fortărețe și au pretins tribut de la populațiile băștinașe, după care au venit în scurt timp misionarii Bisericii, care și-au propus să elimine cultele șamanice. Uriașul tablou al lui Surikov *Cucerirea Siberiei de către Ermak* (1895) – o scenă aglomerată de luptă între cazacii purtători de icoane, care trag cu muschetele, și băștinașii păgâni, cu arcuri și săgeți și cu șamanii lor care bat tobele – a contribuit mai mult decât orice altă operă de artă la fixarea în conștiința națională a acestei imagini mitice a Imperiului Rus. Așa cum a fost ea înfățișată de Surikov, adevăratul scop al cuceririi era acela de a-i submina pe șamanii care se bucurau de un statut divin în triburile asiatice.

Această cucerire religioasă a stepei asiatice era mult mai importantă pentru Imperiul Rus decât rolul echivalent pe care îl jucau asemenea misiuni în imperiile de peste mări ale statelor europene. Explicația acestui fapt este geografia. Nu exista nici un ocean care să despartă Rusia de coloniile sale asiatice: ele făceau parte din aceeași masă terestră. Munții Ural, care separă în mod oficial stepa europeană de cea asiatică, nu erau, fizic vorbind, decât un lanț de dealuri mai mari între care se aflau porțiuni întinse de stepă, încât călătorul care îi traversa obișnuia să-și întrebe vizitiul unde se

află acești munți vestiți. Așadar, în lipsa unui hotar geografic clar care să-i separe de coloniile lor asiatice, rușii și-au îndreptat atenția către categoriile culturale. Acest fapt a devenit cu atât mai important în secolul al XVIII-lea, când Rusia a încercat să se redefinească drept un imperiu european cu o prezență în Occident. Dacă Rusia avea să fie modelată ca un stat occidental, avea nevoie de o graniță culturală mai clară, care să o distingă de acest „celălalt asiatic" din Orient. Religia era cea mai la îndemână dintre aceste categorii. Toate triburile noncreștine ale țarului au fost puse la grămadă sub denumirea de „tartari", indiferent de originile sau credința lor, musulmană, șamanică sau budistă. Pentru a accentua această separare între „bine și rău", cuvântul „tartar" a fost ortografiat în mod intenționat greșit (cu un „r" în plus), pentru a-l apropia de cuvântul grecesc pentru „iad" (*tartarus*). La modul mai general, exista tendința de a considera toate teritoriile nou-cucerite ale Rusiei (Siberia, Caucazul și Asia Centrală) drept un singur „Est" nediferențiat – o *Aziatșcina* –, care a devenit sinonim cu „stagnarea orientală" și „înapoierea". Imaginea Caucazului era orientalizată, cu povești ale călătorilor despre triburile sale sălbatice și primitive. Hărțile din secolul al XVIII-lea atribuiau Caucazul Estului musulman, deși, din punct de vedere geografic, era în sud, iar din punct de vedere istoric era o parte străveche a Vestului creștin. În Georgia și Armenia, Caucazul avea civilizații creștine care datau încă din secolul al IV-lea, cu 500 de ani înainte ca rușii să se convertească la creștinism. Acestea au fost primele state europene care au adoptat credința creștină – înainte chiar de convertirea lui Constantin cel Mare și de întemeierea Imperiului Bizantin.

Nicăieri nu erau rușii mai preocupați să creeze granițe culturale decât în Siberia. În imaginația secolului al XVIII-lea, Uralii reprezentau un lanț muntos întins, ca și cum ar fi fost înălțați de Dumnezeu în mijlocul stepei pentru a marca limita estică a lumii civilizate[*3]. Rușii din partea vestică a acestor munți aveau obiceiuri creștine, în vreme ce asiaticii din partea de est erau descriși de călătorii ruși drept „sălbatici" care trebuiau îmblânziți[36]. Ca să-i dea o imagine mai asiatică, atlasele rusești din secolul al XVIII-lea au privat Siberia de numele său rusesc (*Sibir*), numind-o „Marea Tartaria", denumire împrumutată din lexiconul geografic occidental. Scriitorii care călătoreau pe aceste meleaguri scriau despre triburile sale asiatice, despre tunguzi, iakuți și buriați, fără să pomenească vreodată populația rusă stabilită în Siberia, deși aceasta era deja considerabilă. În acest mod, care a ajuns să justifice întregul proiect colonial din est, stepa a fost reconstruită în percepția rușilor ca o sălbăticie barbară și exotică ale cărei bogății nu erau exploatate. Era „Perú-ul nostru" și „India noastră"[37].

Această atitudine colonială era întărită de declinul economic al Siberiei din secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea. Pe măsură ce modele din Europa s-au schimbat și comerțul cu blănuri și-a mai pierdut din importanță, eforturile statului rus de a dezvolta mineritul nu au reușit să compenseze pierderea veniturilor, așa că promisiunea unui continent virgin a fost brusc înlocuită cu imaginea sumbră a unei vaste pustietăți. „Nevski Prospekt, de unul singur, valorează de cel puțin cinci ori mai mult decât toată Siberia", scria un birocrat[38]. Rusia ar fi dus-o mai bine, era de părere un alt scriitor în 1841, dacă „oceanul de zăpadă"

care era Siberia ar fi putut fi înlocuit cu o mare adevărată, care să permită cel puțin un comerț maritim mai convenabil cu Orientul Îndepărtat[39]. Această viziune pesimistă asupra Siberiei era accentuată de transformarea ei într-o vastă colonie penitenciară. În vorbirea colocvială, termenul „Siberia” a devenit sinonim cu munca silnică, oriunde ar fi avut loc, cu cruzimea sălbatică (*sibirnîi*) și cu o viață dură (*sibirșcina*)[40]. În imaginația poetică, natura neiertătoare a Siberiei era ea însăși un fel de tiranie:

> Natura mohorâtă a acestor ținuturi
> Este mereu necruțătoare și sălbatică,
> Râul mânios vuiește,
> Furtuni se dezlănțuie-ades,
> Iar norii sunt întunecați.
>
> Temându-se de ierni,
> Nesfârșite și înghețate,
> Nimeni nu vizitează
> Acest tărâm cumplit,
> Această vastă temniță pentru surghiuniți[41].

Această Siberie era o regiune mentală, un tărâm imaginar căruia îi era atribuit tot ceea ce era diferit de Rusia europeană. Granițele sale erau în continuă schimbare. Pentru elitele legate de oraș de la începutul secolului al XIX-lea, „Siberia” începea acolo unde mica lor „Rusie” – Sankt-Petersburg sau Moscova și drumul către moșia lor – făcea loc unei lumi pe care ele nu o cunoșteau. Katenin spunea despre Kostroma, oraș situat la doar 300 de kilometri nord-est de

Moscova, că „nu e departe de Siberia”. Herzen credea că Viatka, oraș aflat la câteva sute de kilometri vest de Urali, e în Siberia (iar într-un fel chiar era, fiindcă a fost exilat acolo în 1835). Vighel credea că Perm – puțin mai la est, dar încă departe de munții Ural – era „în inima Siberiei”. Alții credeau că Vladimir, Voronej sau Riazan, toate la distanță de circa o zi cu trăsura de Moscova, marcau începutul „stepei asiatice”[42].

Însă atitudinile rușilor față de Est nu erau nici pe departe exclusiv coloniale. Din punct de vedere politic, Rusia era la fel de imperialistă ca orice stat occidental. Cu toate acestea, din punct de vedere cultural, exista o ambivalență profundă, astfel încât obișnuita atitudine de superioritate a Occidentului față de „Orient” era însoțită de o fascinație extraordinară și chiar, în anumite privințe, de o afinitate cu acesta[*4]. În mare măsură, aceasta era o consecință firească a traiului la marginea stepei asiatice, sfâșiat între influențele potrivnice ale Estului și Vestului. Această geografie ambiguă era o sursă de nesiguranță profundă – mai ales în relațiile cu Occidentul, deși aceste sentimente generau totodată și atitudinea veșnic fluctuantă a Rusiei față de Est. Rușii poate că se defineau pe ei înșiși drept europeni în raport cu Asia, dar în Vest erau „asiatici”. Nici un scriitor occidental nu a omis să sublinieze acest fapt. Potrivit marchizului de Custine, centrul Sankt-Petersburgului era singura parte europeană a vastului imperiu al țarului, iar dacă pășeai dincolo de Nevski Prospekt, te aventurai pe tărâmul „barbariei asiatice de care Petersburgul este asediat în mod constant”[43]. Înșiși rușii educați blestemau „înapoierea asiatică” a țării lor. Aceștia își doreau să fie acceptați pe picior de egalitate în Occident, să fie primiți și să facă parte din viața europeană tipică. Dar când

erau respinși sau simțeau că valorile Rusiei fuseseră subestimate de Vest, până și cei mai occidentalizați intelectuali ruși aveau tendința să fie resentimentari și să treacă rapid la mândrie șovină în ceea ce privește dimensiunea asiatică amenințătoare a țării lor. Pușkin, de exemplu, avea o educație strict europeană și, la fel ca toți iluminiștii, considera că Vestul era destinul Rusiei. Cu toate acestea, când Europa a denunțat Rusia pentru reprimarea insurecției poloneze din 1831, a scris un poem naționalist, „Detractorilor Rusiei", în care a subliniat natura asiatică a pământului său natal, „de la stâncile reci ale Finlandei până la stâncile de foc ale Colhidei" (numele grecesc al Caucazului).

În această orientare asiatică exista însă mult mai mult decât o simplă ranchiună față de Occident. Imperiul Rus s-a extins prin colonizare, iar rușii care s-au mutat în zonele de frontieră, unii ca să facă agricultură sau comerț, alții ca să scape de jugul țarist, puteau la fel de bine să adopte cultura băștinașilor sau să le impună triburilor locale stilul lor de viață rusesc. Membrii familiei Aksakov, de exemplu, care s-au stabilit în stepele de lângă Orenburg în secolul al XVIII-lea, foloseau leacuri tătare atunci când se îmbolnăveau. Acestea presupuneau să bea *kumis* dintr-o ploscă din piele de cal, să folosească ierburi speciale și să urmeze un regim bazat pe grăsime de oaie[44]. Comerțul și căsătoria între ruși și băștinași erau forme universale de schimb cultural în stepa siberiană; dar, cu cât mergeai mai mult spre est, cu atât existau mai multe șanse ca rușii să fie cei care își schimbau stilul de trai. În Iakutsk, de exemplu, în nord-estul Siberiei, „toți rușii vorbeau limba iakută", spunea un scriitor din anii 1820[45]. Mihail Volkonski, fiul decembristului, care a jucat un rol esențial în

cucerirea și colonizarea rusă a bazinului fluviului Amur în anii 1850, își amintește că a instalat un detașament de cazaci într-un sat din zonă ca să-i învețe pe buriați limba rusă. Un an mai târziu, Volkonski s-a întors să vadă cum se descurcau cazacii: nici unul dintre buriați nu vorbea încă limba rusă, dar toți cei 200 de cazaci vorbeau fluent buriata[46].

Așa ceva nu s-ar fi întâmplat niciodată în imperiile de peste mări ale statelor europene, cel puțin nu odată ce trecuseră de la comerț la stăpânire colonială. Întrucât, cu puține excepții, europenii nu erau nevoiți să se instaleze în coloniile lor (și nu trebuiau să fie foarte interesați de culturile lor) ca să le sustragă averile. Însă aceste lucruri urmau aproape cu necesitate să se întâmple într-un imperiu atât de vast ca al țarului, unde coloniștii ruși din cele mai izolate regiuni, la o distanță de șase luni de capitală, erau adesea nevoiți să adopte obiceiurile locale. Imperiul Rus s-a dezvoltat impunând cultura rusă în stepa asiatică, dar, tocmai prin intermediul acestui proces, și numeroși colonizatori au devenit asiatici. Una dintre consecințele acestei întâlniri a fost o simpatie culturală față de colonii de care rareori dădeau dovadă colonizatorii din statele europene. Cel mai adesea, până și cei mai încrâncenați imperialiști ai țarului erau entuziasmați de civilizațiile orientale. Potemkin, prințul din Taurida, de exemplu, era încântat de amestecul etnic al Crimeii, pe care a smuls-o ultimului hanat mongol în 1783. Pentru a-și sărbători victoria, și-a construit un palat în stil moldavo-turcesc, cu un dom și patru minarete, aidoma unei moschei[47]. Într-adevăr, era tipic nu doar pentru Rusia, ci pentru toată Europa secolului al XVIII-lea faptul că, tocmai atunci când trupele rusești mărșăluiau spre est și-i striveau pe necredincioși,

arhitecții Ecaterinei de la Țarskoe Selo construiau pagode și sate chinezești, grote orientale și pavilioane în stil turcesc[48].

O întruchipare vie a acestui dualism era Grigori Volkonski, tatăl celebrului decembrist, care s-a retras ca erou al cavaleriei lui Suvorov și a devenit guvernatorul Orenburgului între 1803 și 1816. Orenburg era un bastion vital al Imperiului Rus la acea vreme. Adăpostit între dealurile din sudul munților Ural, era locul pe unde intrau în Rusia toate marile rute comerciale dintre Asia Centrală și Siberia. Zi de zi, caravane de câte o mie de cămile cu bunuri de preț din Asia, vite, covoare, bumbacuri, mătăsuri și bijuterii, treceau prin Orenburg în drum spre piețele din Europa[49]. Era datoria guvernatorului să taxeze, să protejeze și să încurajeze acest comerț. Aici Volkonski a avut un succes deosebit, creând noi rute spre Hiva și Buhara, regate importante ale bumbacului, ceea ce a deschis calea spre Persia și India[50]. Dar Orenburg era și ultimul avanpost al statului imperial – o fortăreață care îi apăra pe agricultorii ruși din stepele de pe Volga de triburile nomade, nogaii și bașkirii, kalmâcii și kârgâzii, care cutreierau stepele aride din partea de est.

De-a lungul secolului al XVIII-lea, păstorii bașkiri se ridicaseră într-o serie de revolte împotriva statului țarist, întrucât coloniștii ruși începuseră să le ocupe zonele străvechi de pășunat. Mulți dintre bașkiri s-au alăturat liderului cazac Pugaciov în revolta sa împotriva regimului dur al împărătesei Ecaterina cea Mare în 1773-1774. Ei au asediat Orenburgul (poveste spusă de Pușkin în *Fata căpitanului*) și au cucerit toate celelalte orașe dintre Volga și Urali, jefuind proprietăți și terorizându-i pe locuitori. După reprimarea rebeliunii, autoritățile țariste au consolidat orașul Orenburg. Din această

fortăreață, au dus o campanie brutală de restabilire a păcii împotriva triburilor din stepă. Această campanie a fost continuată de Volkonski, care a fost nevoit să se confrunte și cu o revoltă masivă a cazacilor din Urali. A fost extrem de dur și cu unii, și cu alții. La ordinul lui Volkonski, câteva sute de lideri rebeli bașkiri și cazaci au fost biciuiți în public și însemnați cu fierul roșu pe frunte sau trimiși în lagărele de deținuți din Orientul Îndepărtat. Printre bașkiri, guvernatorul a devenit cunoscut drept „Volkonski cel Rău”; era o figură demonică în folclorul cazacilor, care în anii 1910 încă mai cântau cântece despre el[51]. Cu toate acestea, Volkonski nu era în nici un caz chiar atât de rău. Potrivit familiei sale, era blajin și bun la suflet, având un spirit poetic și o pasiune pentru muzică, iar în viața privată nu se abătea de la preceptele creștine. În rândul cetățenilor din Orenburg avea o reputație de excentric. Era probabil consecința unei răni provocate de un șrapnel în războiul împotriva turcilor, din cauza căreia auzea voci ciudate. În miezul iernii, când temperatura din Orenburg cobora chiar și la –30 de grade Celsius, se plimba pe străzi în halat sau uneori doar în izmene, proclamând că Suvorov (care murise cu zece ani înainte) „trăia încă” în el. În această stare, pornea spre piață și le împărțea mâncare și bani săracilor ori intra gol-pușcă în biserică să se roage[52].

În ciuda tratamentului brutal aplicat populației bașkire, Volkonski era expert în cultura ei turcică. I-a învățat limba turcică și stătea de vorbă cu membrii triburilor locale în limba lor maternă[53]. A călătorit mult în Asia Centrală și a scris pe larg despre flora și fauna ei, despre obiceiurile, istoria și culturile ei străvechi în jurnalele sale private și scrisorile trimise acasă. Era de părere că râul Tobol, de pe versantul

estic al munților Ural, era „cel mai bun colț din toată Rusia”[54]. Era un adevărat cunoscător în materie de șaluri, covoare, porțelanuri și bijuterii orientale, pe care prietenii din Sankt-Petersburg îi cereau să le cumpere[55]. În ultimii săi ani petrecuți în Orenburg, a ajuns chiar să ducă o viață semiorientală. „Ador locul ăsta”, îi scria el nepotului său, Pavel Volkonski, șeful Statului-Major al împăratului Alexandru. „Îmi place stilul său nomad de trai.”[56] Volkonski trăia ca un sultan persan în palatul său exotic, înconjurat de un alai de servitori șerbi kârgâzi și kalmâci pe care îi considera „a doua familie”[57]. De asemenea, avea un harem secret de „neveste” bașkire[58]. Volkonski se amesteca printre membrii triburilor tătare pe care îi plăcea să-i numească „băștinașii mei”[59]. Renunțând la uniforma sa imperială, îi primea pe hanii kârgâzi într-o uniformă mongolă de ceremonii sau chiar în halat[60]. În toți anii petrecuți la Orenburg, Volkonski nu a spus niciodată că duce dorul Sankt-Petersburgului, iar în tot acest timp s-a întors acolo o singură dată. „Viața liniștită din stepa asiatică e numai bună pentru temperamentul meu”, îi scria el fiicei sale Sofia. „M-ai putea considera asiatic – poate că eu însumi mă văd astfel.”[61]

4

„Un tărâm de basm din *O mie și una de nopți*”, a exclamat Ecaterina cea Mare la prima ei vizită în nou-anexatele teritorii tătare ale Crimeii în 1783[62]. Literatura și imperiul aveau o

relație strânsă în cucerirea de către ruși a Orientului. Minunățiile acestor locuri stârneau într-atât de mult imaginația, încât mulți oameni de stat au ajuns să și le reprezinte prin intermediul imaginilor lor din literatură și artă. Poveștile din secolul al XVIII-lea, începând cu traducerea în limba rusă a celor *O mie și una de nopți* (1763-1771), înfățișau Orientul ca pe un regat hedonist de lux senzual și trândăveală, seraiuri și sultani – de fapt, ca tot ceea ce nordul auster nu era. Aceste teme au reapărut în lumile orientale de basm din secolul al XIX-lea.

Acest „Orient” nu era un loc care să poată fi găsit pe orice hartă. Se afla în sud, în Caucaz și în Crimeea, precum și în est. Cele două puncte cardinale, sudul și estul, se contopeau într-un „Orient” imaginar – o contra-cultură exotică în imaginația rusă – care, ca un fel de potpuriu, era format din numeroase elemente culturale diferite. În opera *Cneazul Igor* a lui Borodin, de exemplu, muzica melismatică a „Dansurilor polovțiene”, care a ajuns să reprezinte sunetul prin excelență al Orientului, era în realitate inspirată de melodii ciuvașe, bașkire, ungare, algeriene, tunisiene și arabe. Conținea până și cântece ale sclavilor din America[63].

Cu mult înainte ca rușii să-și cunoască din punct de vedere etnografic coloniile, le inventaseră în literatura și artele lor. Caucazul ocupa un loc deosebit în imaginația rusă și, o bună parte din secolul al XIX-lea, în timp ce armatele țarului se străduiau să-i controleze terenul muntos și duceau un război sângeros împotriva triburilor sale musulmane, scriitorii, artiștii și compozitorii ruși se identificau cu el într-un mod romantic. Caucazul zugrăvit în lucrările lor era un loc sălbatic și primejdios cu o frumusețe și un farmec exotice, unde rușii

din nord aveau parte de o confruntare care nu putea să nu-i frapeze cu culturile tribale ale sudului musulman. Pușkin a fost cel care, mai mult ca oricine altcineva, a fixat imaginea rusească a Caucazului. L-a reinventat drept „Alpii ruși”, un loc al contemplării și reîntremării de pe urma relelor vieții urbane, în poemul său *Prizonierul din Caucaz* – un fel de *Childe Harold* al Orientului. Poemul a fost un fel de ghid turistic pentru mai multe generații de familii nobile rusești care au călătorit în Caucaz pentru un tratament la băi. Până în anii 1830, când Lermontov a plasat acțiunea romanului său *Un erou al timpului nostru* în orașul-stațiune Piatigorsk, „tratamentul caucazian” ajunsese atât de la modă în rândul claselor superioare, încât călătoria anuală spre sud era comparată chiar cu pelerinajul musulmanilor la Mecca[64]. Unii călători erau dezamăgiți că nu găseau spiritul sălbatic și exotic din poemul lui Pușkin în cenușiul prozaic al orașelor-garnizoană rusești unde erau nevoiți să stea pentru a fi în siguranță. Lumea tânjea într-atât după aventură și romantism, încât până și un scriitor vădit de mâna a doua (și astăzi dat aproape cu totul uitării) ca Aleksandr Bestujev-Marlinski era considerat de mulți drept un geniu literar („Pușkin al prozei”) doar pe baza povestirilor și jurnalelor sale de călătorie caucaziene[65].

Această fascinație pentru Caucaz nu se explica doar printr-o căutare a farmecului exotic, cel puțin din punctul de vedere al scriitorilor Rusiei. Generația lui Pușkin era puternic influențată de „teoria sudică” a romantismului expusă de Sismondi în *De la littérature du midi de l’Europe* (1813), care îi înfățișa pe vechii arabi drept romanticii originari. Pentru tinerii romantici ai Rusiei, care căutau o sursă prin care să

distingă cultura rusă de Occident, teoria lui Sismondi a fost o revelație. Dintr-odată, se părea că rușii aveau propriul „sud” în Caucaz, o colonie unică de cultură creștin-musulmană a cărei stăpânire îi apropia de noul spirit romantic mai mult decât pe oricare națiune din Vest. În eseul său *Despre poezia romantică* (1823), scriitorul Orest Somov susținea că Rusia era leagănul unei noi culturi romantice, deoarece, datorită Caucazului, preluase spiritul Arabiei. Poetul decembrist Wilhelm Küchelbecker îndemna la o poezie rusă care să îmbine „toate comorile mentale ale Europei și Arabiei”[66]. Lermontov spunea odată că poezia rusă avea să-și împlinească destinul „urmând Estul, și nu Europa sau pe francezi”[67].

Cazacii erau o castă aparte de soldați ruși înfocați care trăiau încă din secolul al XVI-lea la granițele de sud și de est ale imperiului în propriile comunități autonome din regiunea Donului și din Kuban, de-a lungul râului Terek în Caucaz, în stepa din Orenburg și, în așezări importante din punct de vedere strategic, pe lângă Omsk, lacul Baikal și fluviul Amur din Siberia. Acești războinici ruși arhaici aveau un stil de viață semiasiatic, fără prea multe deosebiri față de triburile tătare din stepele orientale și din Caucaz, din care e posibil, într-adevăr, să se fi tras („cazac” sau *quzzaq* este un cuvânt turcic însemnând „călăreț”). Atât triburile cazace, cât și cele tătare dovedeau un curaj sălbatic în ceea ce privește apărarea libertăților lor; și unele, și altele manifestau o căldură și o spontaneitate naturale; și le plăcea un trai bun. Gogol a subliniat natura „asiatică” și „sudică” a cazacilor ucraineni în povestirea sa „Taras Bulba”: de fapt, a folosit acești doi termeni ca fiind sinonimi. Într-un articol pe aceeași temă

(„Câteva aspecte ale creării Micii Rusii”, adică a Ucrainei) a explicat ce voia să spună:

> Cazacii sunt un popor care aparține Europei prin credință și așezare, dar, în același timp, e pe deplin asiatic prin stilul său de viață, obiceiuri și vestimentație. Sunt un popor în care două părți opuse ale lumii, două spirite opuse s-au întâlnit într-un mod ciudat: prudența europeană și abandonul asiatic; simplitatea și viclenia; o dorință puternică de activitate și o plăcere a trândăvelii; un impuls către dezvoltare și perfecționare și, în același timp, o dorință de a părea indiferenți în fața perfecțiunii[68].

În calitate de istoric, Gogol a încercat să asocieze firea cazacilor cu valurile periodice de migrație nomadă care măturaseră stepa de pe vremea „hunilor din vechime”. Spunea că numai un popor războinic și energic precum cazacii era capabil să supraviețuiască pe întinderea câmpiei. Cazacii străbăteau „stepa în manieră asiatică”. Se năpusteau cu „repeziciunea unui tigru ieșit din ascunzătoare atunci când porneau la atac”[69]. Și Tolstoi, care ajunsese să-i cunoască pe cazaci pe vremea când era ofițer în armată, era de părere că aveau o fire semiasiatică. În *Cazacii* (1863), Tolstoi a arătat cu amănunte etnografice că rușii cazaci de pe malul nordic al râului Terek duceau o viață aproape identică cu cea a triburilor cecene de pe dealurile din sudul Terekului.

Când Pușkin a călătorit în Caucaz la începutul anilor 1820, a pornit cu gândul că vizitează o țară străină. „Nu am pășit niciodată în afara Rusiei mele nemărginite”, scria el în *Călătorie la Arzrum* (1836)[70]. Dar Lermontov, care a vizitat

locurile un deceniu mai târziu, a îmbrățișat Caucazul ca pe „patria sa spirituală” și a cerut munților să-l binecuvânteze „ca pe un fiu”:

> Cu inima sunt al tău,
> Pe veci și pretutindeni al tău![71]

Munții au constituit sursa de inspirație și decorul pentru multe dintre operele sale, inclusiv pentru capodopera sa *Un erou al timpului nostru*, primul roman rus în proză de talie mondială. Născut la Moscova în 1814, Lermontov suferise de febră reumatică în copilărie, motiv pentru care fusese dus în mai multe rânduri în stațiunea Piatigorsk. Spiritul romantic sălbatic al peisajului montan de acolo a lăsat urme adânci în sufletul tânărului poet. La începutul anilor 1830, a studiat literatura și filosofia orientală la Universitatea din Moscova. Încă de atunci era puternic atras de viziunea fatalistă pe care o considera moștenirea Rusiei de la lumea musulmană (idee pe care o explorează în ultimul capitol din *Un erou al timpului nostru*). Lermontov era deosebit de interesat de folclorul caucazian, îndeosebi de legendele despre isprăvile războinicilor din munți spuse de Șora Nogmov, un mullah din Piatigorsk care devenise ofițer al Gărzilor imperiale. Una dintre aceste povestiri l-a inspirat să scrie primul său poem important, *Ismail Bey*, în 1832 (deși a fost publicat mulți ani mai târziu). Era povestea unui prinț musulman predat ca ostatic trupelor rusești în momentul cuceririi Caucazului. Educat ca nobil rus, Ismail Bey renunță la funcția sa din armata rusă și se alătură apărării compatrioților săi ceceni, ale căror sate sunt distruse de trupele țariste. Lermontov însuși a fost recrutat în Gărzile

imperiale pentru a lupta cu aceste triburi montane, iar într-o anumită măsură se identifica cu Ismail Bey, resimțind oarecum aceleași loialități contradictorii. Poetul a luptat cu un curaj extraordinar împotriva cecenilor la Fort Groznîi, dar a fost dezgustat de războiul sălbatic de teroare, la a cărui dezlănțuire a fost martor, împotriva bastioanelor cecene din satele de munte. În *Ismail Bey*, Lermontov încheie cu o condamnare amară a Imperiului Rus, pe care condeiul cenzorului țarist nu a putut-o masca:

Unde sunt munții, stepele și oceanele
Care nu au fost cucerite încă de slavi în război?
Și unde vrăjmășia și trădarea
Nu s-au plecat în fața puternicului țar al Rusiei?
Gata cu lupta cercheză! De bună seamă,
Atât Estul, cât și Vestul vă vor împărtăși soarta.
Va veni și clipa aceea: veți spune, cutezători,
„Sunt sclav, dar țarul meu stăpânește lumea”.
Va veni și clipa aceea: Nordul va fi cinstit
De o nouă și splendidă Romă, de un al doilea Augustus.

Taberele ard, apărătorii lor sunt subjugați,
Fiii patriei au căzut în luptă.
Aidoma unor comete, încet și înspăimântător,
O văpaie străbate cerurile,
Un animal de pradă cu baionetă, învingătorul

Se năpustește într-o casă tihnită,
Ucide copiii și bătrânii,
Iar cu mâna însângerată mângâie
Fetele nemăritate și tinerele mame.
Dar inima unei femei poate fi pe măsura fratelui ei!
După acele sărutări e scos un pumnal,
Un rus se chircește, răsuflă greu – s-a dus!
„Răzbună-mă, tovarășe!” Și dintr-o suflare doar
(O răzbunare potrivită pentru moartea unui ucigaș)
Căsuța arde acum, sub ochii lor încântați,
Libertatea cercheză în flăcări![72]

Lermontov era un acuarelist talentat, iar într-un autoportret apare cu o sabie cercheză pe care o ține strâns în mână, învăluit într-o manta caucaziană și cu cartușiera purtată asemenea celor din triburile montane, peste uniforma Gărzilor imperiale. Aceeași identitate contradictorie, semirusă și semiasiatică, i-a fost atribuită de Lermontov lui Peciorin, protagonistul din *Un erou al timpului nostru.* Neliniștit, cinic și dezamăgit de înalta societate a Sankt-Petersburgului, Peciorin are parte de o transformare atunci când este transferat, ca ofițer al Gărzilor imperiale, în Caucaz. Se îndrăgostește de Bela, fiica unei căpetenii cercheze, le învață limba turcică și poartă haine cercheze ca să-i dovedească dragostea sa. La un moment dat, naratorul îl compară cu un bandit cecen. Acesta, se pare, era elementul esențial: nu exista nici o graniță clară

între comportamentul „civilizat” al coloniștilor ruși și faptele „barbare” ale triburilor asiatice.

24. *Copie în acuarelă a unui autoportret pierdut al lui Mihail Lermontov (1837),*
cu sabie și manta cercheze

Lermontov nu a fost singurul rus care a adoptat Caucazul drept „casa sa spirituală”. Compozitorul Balakirev era un alt „fiu al munților”. Fondatorul „școlii ruse de muzică” avea origini tătare, de care era mândru, judecând după frecvența cu care poza pentru portrete în costume caucaziene[73]. „Cerchezii”, îi scria el lui Stasov în 1862, „începând cu costumele lor (nu cunosc o altă vestimentație mai bună decât cea a cerchezilor), sunt deopotrivă pe placul meu și al lui Lermontov”[74]. Rimski-Korsakov îl descria pe Balakirev ca fiind „pe jumătate rus și pe jumătate tătar din fire”. Stravinski și-l amintea ca pe un „bărbat masiv, chel, cu un cap de kalmâc și privirea ageră și vicleană a unui Lenin”[75]. În 1862, Balakirev a făcut un tur al Caucazului. S-a îndrăgostit de peisajul sălbatic al regiunii. Îi evoca spiritul poetului său preferat, Lermontov. „Din tot ce e rusesc”, îi scria el lui Stasov de la Piatigorsk, „Lermontov mă mișcă cel mai mult”[76].

Balakirev a încercat să-și transpună dragostea pentru scriitor în poemul simfonic *Tamara* (1866-1881), bazat pe poemul cu același nume al lui Lermontov. *Tamara* (1841) de Lermontov relua o poveste populară despre o regină georgiană a cărei voce seducătoare îi ademenea pe îndrăgostiți la castelul ei din munți, cu vedere spre râul Terek. După o noapte de dans orgiastic, îi ucidea pe îndrăgostiți și le arunca trupurile, din turnul castelului, în apele râului. Spiritul „dansului amețitor” al Tamarei, după cum avea să-l numească Stasov, era cel pe care Balakirev a încercat să-l recreeze în muzica frenetică a suitei sale pentru pian:

Ciudate, tainice cuvinte
Se auzeau din noapte-n zori.

De parcă-n turn o ceată mare
De fete și flăcăi nunteau,
Ori parcă, după-o-nmormântare,
În jurul mesei ospătau[77].

Elementele muzicale folosite de Balakirev proveneau în mare parte din fondul comun al „sunetelor orientale” – game cromatice senzuale, ritmuri sincopate ca de dans și armonii languroase, menite să evoce lumea exotică a plăcerii hedoniste cu care oamenii din Vest asociau de multă vreme Orientul. Dar Balakirev a introdus și un nou element uimitor, pe care și-l însușise în urma transcrierii de cântece populare caucaziene. Balakirev observase că, în toate aceste cântece, armoniile se bazau pe gama pentatonică (sau cu cinci tonuri), caracteristică muzicii din Asia. Trăsătura aparte a gamei pentatonice sau „indo-chineze” este evitarea semitonurilor și, astfel, a oricărei tendințe melodice clare spre un anumit ton. Ea creează senzația unor „sunete plutitoare”, specifică îndeosebi muzicii din Asia de Sud-Est. *Tamara* era prima mare operă muzicală rusă care utiliza pe larg gama pentatonică. Inovația lui Balakirev era comparabilă cu descoperirea unui nou limbaj artistic care să dea muzicii ruse „atmosfera estică” și să o distingă net de muzica occidentală. Gama pentatonică avea să fie folosită în mod frapant de toți compozitorii ruși care au urmat „școala națională” a lui Balakirev, de la Rimski-Korsakov la Stravinski.

Acest element oriental era una dintre mărcile școlii muzicale ruse create de *kucikiști* – „Mâna puternică” (*kucika*) de compozitori naționaliști care îi includea pe Balakirev, Musorgski, Borodin și Rimski-Korsakov. Multe dintre operele

tipic „rusești” ale *kucikiștilor* – de la fantezia pentru pian *Islamei* a lui Balakirev (o piatră de temelie a școlii ruse de pian și o lucrare „obligatorie” pentru Concursul de pian Ceaikovski) la *Cneazul Igor* de Borodin și *Șeherezada* lui Rimski-Korsakov – au fost compuse în acest stil oriental. Ca părinte fondator al acestei școli, Balakirev încurajase utilizarea temelor și armoniilor estice pentru a distinge această muzică „rusă” conștientă de sine de simfonismul german al lui Anton Rubinstein și al Conservatorului. „Prima Simfonie Rusă” a lui Rimski-Korsakov – care în realitate a fost compusă la mai bine de 12 ani după simfonia *Oceanul* a lui Rubinstein – și-a câștigat supranumele datorită utilizării folclorului rus și a melodiilor orientale, pe care profesorul lui Rimski, Balakirev, le transcrisese în Caucaz. „Simfonia este bună”, îi scria compozitorul César Cui lui Rimski în 1863. „Am cântat-o în urmă cu câteva zile la Balakirev – spre marea încântare a lui Stasov. Este cu adevărat rusească. Doar un rus ar fi putut să o compună, deoarece îi lipsește până și cea mai vagă urmă de germanitate stagnantă [*nemețcina*].”[78]

Alături de Balakirev, Stasov a constituit influența majoră asupra dezvoltării unui stil muzical ruso-oriental. Multe dintre operele *kucikiste* inovatoare care au modelat acest stil, printre care *Cneazul Igor* și *Șeherezada*, îi erau dedicate criticului naționalist. În 1882, Stasov a scris un articol intitulat „Douăzeci și cinci de ani de artă rusească”, în care a încercat să explice influența profundă a Orientului asupra compozitorilor ruși:

> Unii dintre ei au văzut cu ochii lor Orientul. Alții, deși nu călătoriseră în Est, fuseseră înconjurați toată viața de

> impresii orientale. Drept urmare, le-au transpus fidel și izbitor, împărtășind o simpatie rusă generală față de tot ce este oriental. Influența sa a cuprins viața rusă și a dat artelor sale o nuanță aparte... A vedea în asta doar un capriciu bizar și o impulsivitate a compozitorilor ruși... ar fi absurd[79].

Pentru Stasov, însemnătatea elementelor orientale din arta rusă depășea cu mult simpla ornamentație exotică. Era o mărturie a unui fapt istoric: descendența Rusiei din culturile străvechi ale Orientului. Stasov credea că influența Asiei „se manifesta în toate domeniile culturii ruse: în limbă, vestimentație, obiceiuri, clădiri, mobilier și articole de uz zilnic, în ornamente, în melodii și armonii și în toate basmele noastre”[80].

Stasov schițase pentru prima oară argumentul în teza sa cu privire la originile ornamentului rus din anii 1860[81]. Analizând manuscrise medievale ale Bisericii Ruse, asociase ornamentarea literelor cu motive similare (forme romboidale, rozete, svastici și anumite tipuri de modele florale și animaliere) din Persia și Mongolia. Motive asemănătoare au fost descoperite și în alte culturi ale Bizanțului în care influența persană era, de asemenea, pronunțată; dar, în vreme ce bizantinii împrumutaseră doar o parte din ornamentele persane, rușii le adoptaseră aproape pe toate, iar lui Stasov acest lucru îi sugera că rușii le importaseră direct din Persia. Un asemenea argument este dificil de dovedit – deoarece astfel de motive simple se găsesc pretutindeni în lume. Dar Stasov s-a concentrat asupra unor similarități izbitoare. Exista, de pildă, o asemănare remarcabilă în ceea ce privește

imaginea ornamentală a copacului, despre care Stasov credea că era asociată cu faptul că atât persanii, cât și rușii păgâni „idealizaseră copacul drept un cult sacru”[82]. În ambele tradiții, copacul avea o bază conică, o spirală în jurul trunchiului și ramuri goale cu flori ca de magnolie în vârf. Imaginea apărea frecvent în ritualurile păgâne ale cultului copacului, care, după cum descoperise Kandinsky, era încă prezent la populația komi din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Stasov a găsit-o chiar sub forma unei reprezentări ornamentate a literei „B” într-o evanghelie din secolul al XIV-lea din Novgorod, în care un bărbat se roagă în genunchi la baza copacului. Este ilustrarea perfectă a amestecului complex de elemente asiatice, păgâne și creștine care constituie principalele fibre ale culturii populare ruse.

Stasov a trecut apoi la studiul bâlinelor, cântecele epice care cuprindeau cele mai vechi legende și mituri populare ale Rusiei, susținând că și acestea proveneau din Asia. În *Originile bâlinelor rusești* (1868), el afirma că bâlinele erau derivate rusificate ale miturilor și poveștilor hinduse, budiste sau sanscrite, care fuseseră aduse în Rusia de armate, negustori și imigranți nomazi din Persia, India și Mongolia. Argumentul lui Stasov se baza pe teoria împrumutului cultural – la vremea aceea, avansată recent de filologul german Theodor Benfey. În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, teoria lui Benfey era tot mai mult acceptată de folcloriștii din Occident (Gödeke și Köhler, Clouston și Liebrecht) care susțineau că basmele populare europene erau versiuni secundare ale originalelor orientale. Stasov a fost primul care a argumentat cu detalii teoria lui Benfey. Argumentul său se baza pe o analiză comparativă a bâlinelor și a textelor diferitelor povești

asiatice – îndeosebi vechile povești indiene din *Mahābhārata*, *Ramayana* și *Panchatantra*, care fuseseră traduse în germană de Benfey în 1859.

25. *Vladimir Stasov – studiu al literei rusești „B” (Б) dintr-un manuscris din secolul al XIV-lea din Novgorod*

Stasov a acordat o atenție deosebită detaliilor narative, simbolurilor și motivelor acestor povești antice (poate că nu este cea mai solidă bază pentru dovedirea unei influențe culturale, deoarece asemănări elementare privind intriga și personajele pot fi regăsite cu ușurință în basmele populare

din întreaga lume)[*5]. Stasov a conchis, de pildă, că legenda rusească *Sadko* (în care un negustor pleacă pe un tărâm subacvatic în căutarea bogăției) avea la bază povestea brahmanică *Harivamsa* (în care coborârea pe tărâmul morților este o călătorie spirituală în căutarea adevărului). Potrivit lui Stasov, abia în variantele ulterioare ale poveștii rusești (de după secolul al XV-lea) elementul religios a fost înlocuit cu motivul bogăției comerciale. În acest moment, legenda a fost transpusă asupra figurii istorice a lui Sadko – un membru înstărit al unei bresle de navigatori din Novgorod care ctitorise biserica Sfinților Boris și Gleb în secolul al XII-lea[83].

În mod asemănător, Stasov susținea că eroii populari (bogatâri) ai bâlinelor erau în realitate urmașii zeilor orientali. Cel mai vestit dintre acești bogatâri era Ilia Muromeț – un războinic curajos și cinstit care apăra cauza poporului în fața unor dușmani precum *Solovei Razboinik*, „Tâlharul Privighetoare”, care dobândea de obicei trăsături tătare în versiunile ulterioare ale acestei povești rusești. Stasov a atras atenția asupra vârstei supranaturale a lui Ilia Muromeț – câteva sute de ani, conform unei deducții logice bazate pe detaliile poveștii. Aceasta sugera că Muromeț se trăgea din regii mitici care au domnit în India secole la rând sau din zeii orientali care transcendeau timpul omenesc[84]. Însuși cuvântul *bogatâr* provenea din termenul mongol pentru „războinic” (*bagadur*), potrivit lui Stasov. Acesta se baza pe dovezile filologilor europeni, care găsiseră rude etimologice ale cuvântului în toate țările care odinioară fuseseră ocupate de hoardele mongole: *bahadir* (în persană),

behader (în turcă), *bohater* (în poloneză), *bator* (în maghiară) etc.[85].

În sfârșit, Stasov a analizat amănuntele etnografice ale textelor: toponimele, sistemele de numerație, peisajele și clădirile, articolele gospodărești și mobilierul, vestimentația, jocurile și obiceiurile – toate sugerând că bâlinele nu veniseră din pădurile rusești de la nord, ci mai curând din stepă.

> Dacă bâlinele au răsărit cu adevărat din pământul nostru natal în vremuri străvechi, atunci, oricât de mult au fost ele modificate mai târziu de către cneji și țari, ar trebui să conțină în continuare urmele patriei noastre rusești. Așadar, ar trebui să citim în ele despre iernile noastre rusești, despre zăpada noastră și lacurile noastre înghețate. Ar trebui să citim despre câmpurile și pajiștile noastre rusești; despre trăsăturile agricole ale poporului nostru; despre colibele noastre țărănești și, în general, despre clădirile și ustensilele noastre strămoșești, întotdeauna din lemn; despre vatra noastră rusească și credințele spirituale care o înconjoară; despre cântecele și ritualurile corului sătesc; despre felul în care ne venerăm strămoșii; despre credința noastră în sirene, spiriduși, spirite ale casei și alte diferite superstiții ale Rusiei păgâne. Pe scurt, totul ar trebui să respire spiritul vieții noastre rurale. Dar nimic din toate astea nu se regăsește în bâline. Nu există iarnă, zăpadă sau gheață, de parcă aceste povești nu ar avea câtuși de puțin loc pe pământ rusesc, ci într-un climat fierbinte din Asia sau din Orient. În bâline nu există lacuri și nici maluri acoperite cu mușchi. Ele nu înfățișează niciodată viața agricolă. Nu există clădiri din lemn. Nu este

> descris nici unul dintre obiceiurile noastre țărănești. Nu există nimic care să ducă cu gândul la stilul de viață rusesc – iar ceea ce vedem în schimb este stepa asiatică aridă[86].

Stasov a stârnit multă indignare în rândul slavofililor și al altor naționaliști cu teoria sa asiatică a bâlinelor. A fost acuzat chiar de „defăimarea Rusiei”; cartea sa a fost denunțată drept o „sursă de rușine națională”, concluziile sale generale drept „nevrednice de un patriot rus”[87]. Nu era vorba doar despre faptul că opozanții lui Stasov erau jigniți de „fantezia lui orientală” potrivit căreia „cultura noastră s-ar trage din nomazii barbari ai stepei asiatice”[88]. După cum vedeau ei lucrurile, teoria lui Stasov reprezenta o schimbare fundamentală în identitatea națiunii. Întreaga filosofie a slavofililor se întemeiase pe ipoteza că cultura națiunii se formase pe pământul natal. Vreme de mai bine de 30 de ani acordaseră o atenție deosebită bâlinelor, mergând prin sate și consemnând aceste povești, profund încredințați că erau expresii adevărate ale poporului rus. Povești precum *Sadko* și *Ilia Muromeț* constituiau comori sacre ale istoriei poporului, susțineau slavofilii, fapt sugerat de însuși cuvântul *bâlină*, care, spuneau ei, era derivat din preteritul verbului „a fi” (*bîl*)[89].

Unul dintre bastioanele slavofililor era „școala mitologică” de folcloriști și specialiști în literatură care își avea originile în mișcarea romantică europeană de la începutul secolului al XIX-lea. Cei mai înverșunați critici ai lui Stasov aparțineau școlii, printre ai cărei adepți se numărau și cei mai respectați folcloriști, precum Buslaev și Afanasiev. Exponenții teoriei mitologice porneau de la premisa mai degrabă discutabilă că

vechile credințe ale poporului rus puteau fi reconstruite prin arta și viața lui contemporană. Pentru Buslaev, cântecele despre Sadko erau „cele mai frumoase rămășițe vii ale poeziei poporului nostru care au fost păstrate în toată puritatea lor și fără cea mai mică urmă de influență exterioară”. Ilia Muromeț era un adevărat erou popular al trecutului străvechi „care întruchipează, în cea mai pură formă a lor, idealurile spirituale ale poporului”[90]. La începutul anilor 1860, bâlinele deveniseră brusc o nouă dovadă vitală pentru școala mitologică. Căci Pavel Rîbnikov dezvăluise faptul că erau încă o formă vie, aflată în evoluție. Rîbnikov era un fost funcționar de stat care fusese exilat undeva la țară, în raionul Oloneț, la 200 de kilometri nord-est de Sankt-Petersburg, drept pedeapsă pentru implicarea sa într-un grup revoluționar. Ca mulți alți exilați ai țarului de pe cuprinsul țării, Rîbnikov a devenit folclorist. Călătorind prin satele din Oloneț, a luat note după mai bine de 30 de cântăreți diferiți de bâline, fiecare cu propriile versiuni ale poveștilor importante, precum *Ilia Muromeț.* Publicarea acestor *Cântece* în patru volume între 1861 și 1867 a stârnit o uriașă dezbatere cu privire la natura și originile culturii populare a Rusiei care, dacă ar fi să judecăm după romanul lui Turgheniev *Fum* (1867), ar fi cuprins până și comunitatea de emigranți din Germania. Dintr-odată, originile bâlinelor deveniseră câmpul de luptă al viziunilor contradictorii asupra Rusiei și a destinului său cultural. De o parte se afla Stasov, care susținea că pulsul Asiei străvechi se simțea încă în satele rusești; iar de cealaltă parte se aflau slavofilii, care considerau bâlinele dovada vie că cultura creștină a Rusiei rămăsese acolo neatinsă secole la rând.

Acesta era fundalul conflictelor intelectuale pe marginea concepției operei *Sadko* (1897) a lui Rimski-Korsakov. Evoluția operei era tipică pentru tradițiile colectiviste ale școlii *kucikiste*. Ideea îi fusese dată inițial lui Balakirev de către Stasov în 1867; Balakirev i-a transmis-o lui Musorgski; iar de la Musorgski a ajuns la Rimski-Korsakov. E ușor de văzut de ce Rimski a fost atras de povestea operei. La fel ca Sadko, Rimski era un marinar (fost ofițer naval, mai exact) și un muzician originar din Novgorod. Mai mult decât atât, după cum îi scria Stasov odată cu schițarea scenariului în 1894, subiectul i-ar permite compozitorului să exploreze „elementele magice ale culturii păgâne ruse care se resimt atât de puternic în firea ta artistică”[91]. În variantele obișnuite ale bâlinelor, Sadko este un menestrel modest (*skomoroh*) care cântă la *gusli* despre ambarcațiunile care pleacă către ținuturi îndepărtate, în căutarea unor noi piețe pentru oraș. Nimeni din elitele negustorești nu îl susține, așa că Sadko îi cântă lacului Ilmen, unde apare Prințesa Mării și îi mărturisește dragostea ei. Sadko călătorește în lumea subacvatică, unde Regele Mării, fermecat de cântecele menestrelului, îl răsplătește dându-i-o pe fiica lui de soție. La nunta lor se dansează atât de frenetic pe melodiile cântate de Sadko, încât se stârnesc uragane și o furtună violentă pe mare, care scufundă toate vasele din Novgorod. Când furtuna se potolește, Sadko este adus de apă, împreună cu un năvod cu pești de aur, pe malurile lacului Ilmen. El se întoarce la Novgorod, le dă banii lui negustorilor ruinați de furtună și ctitorește biserica Sfinților Boris și Gleb.

Pentru Stasov, această bâlină era vehiculul perfect pentru politica sa culturală. Spiritul rebel de care Sadko dădea dovadă în fața elitelor din Novgorod simboliza lupta școlii

rusești cu instituțiile din lumea muzicală. Dar mai important, după cum spera Stasov, opera era o șansă de a atrage atenția asupra elementelor estice ale poveștii lui Sadko. După cum explica Stasov în prima sa schiță de scenariu pentru Rimski-Korsakov, *Sadko* abunda în magie șamanică, fapt ce trimitea la originile sale asiatice, îndeosebi la povestirea brahmanică *Harivamsa*. În viziunea lui Stasov, *skomoroh* era un urmaș rus al șamanilor asiatici (viziune împărtășită de fapt de numeroși specialiști moderni)[92]. Aidoma unui șaman, se știa că *skomoroh* purta o blană de urs și o mască, lovea *gusli*-ul ca pe tobe și cânta și dansa frenetic, ca în transă, rostind formule magice prin care invoca spiritele lumii magice[93]. În schița scenariului, Stasov sublinia aceste puteri șamanice prin faptul că muzica lui Sadko era principalul mijloc de călătorie transcendentală în lumea subacvatică și înapoi; și, după cum îi sublinia lui Rimski-Korsakov, „efectul magic al muzicii sale ar trebui să fie acela care provoacă furtuna pe mare ce scufundă toate vasele”[*6]. Odiseea lui Sadko trebuia înfățișată ca o călătorie șamanică într-o lume de vis, o „incursiune spirituală în propria ființă”, după cum i-a prezentat-o Stasov compozitorului, iar eroul operei trebuia să se întoarcă la Novgorod „ca și când s-ar fi trezit dintr-un vis”[94].

Stasov avea motive întemeiate să-l considere pe Rimski compozitorul ideal pentru această operă. Rimski fusese interesat în trecut de versiunea orientală a lui Sadko lansată de Stasov. În 1867 compusese suita simfonică *Sadko*, lucrare inspirată de *Tamara* lui Balakirev („departe de a fi încheiată la momentul acela, dar deja bine cunoscută mie din fragmentele cântate de compozitor”), după cum recunoaște candid Rimski în *Amintirile* sale[95]. Dansul amețitor al lui Sadko este practic

identic cu tema Tamarei; și, la fel ca Balakirev, Rimski a folosit gama pentatonică pentru a crea o atmosferă orientală autentică[*7]. Cu toate acestea, la momentul creării operei *Sadko*, Rimski era profesor la Conservator și, ca mulți alți profesori, era mai curând prea conformist ca să mai experimenteze cu armoniile pentatonice sau cu programele orientale pentru intrigă. În plus, în această fază, Rimski era mult mai interesat de motivele creștine ale bâlinelor. Era un interes ce reflecta preocuparea sa tot mai mare pentru idealul creștin al Rusiei – ideal căruia i-a dat glas în ultima sa operă importantă, *Legenda orașului nevăzut Kitej și a fecioarei Fevronia* (1907). Rimski a respins schița de scenariu pe care Stasov, în maniera sa lingușitoare obișnuită, insistase să o adopte (singurul loc în care Rimski i-a cedat lui Stasov a fost scena civică din deschidere: ea i-a permis să înceapă *Sadko* cu scena amplă pentru orchestră și cor care devenise o trăsătură aproape obligatorie în opera naționalistă rusă). Muzica nu avea nimic care să recreeze atmosfera orientală a suitei simfonice – cu excepția fondului comun de elemente ornamentale pe care compozitorii din trecut le folosiseră ca să evoce „Orientul exotic” (Rimski le utiliza aici ca să invoce misticul Regat al Mării). Cu ajutorul folcloriștilor slavofili care îl criticaseră pe Stasov, Rimski a făcut din *Sadko* o „operă rusească”, cu un mesaj creștin civic în încheiere. În toiul scenei nupțiale, Regele Mării îndeamnă apele să se reverse și „să distrugă neamul ortodox!”. Dar, chiar atunci, pe scenă apare un pelerin rus (Sfântul Nicolae de Mojaisk în bâlină) ca să rupă vraja Regelui Mării și să-l trimită pe Sadko înapoi la Novgorod. Printr-o minune, Prințesa Mării este transformată în râul Volhova, oferindu-i Novgorodului o ieșire la mare. Dispariția ei ar

trebui să reprezinte moartea păgânismului și triumful spiritului creștin în Rusia – spirit simbolizat de ctitorirea bisericii Sfinților Boris și Gleb.

În cele din urmă, se pare, conceperea operei *Sadko* sub forma unei povești care să asocieze Rusia cu stepa asiatică era mult prea controversată ca să fie reprezentată pe scenă. La urma urmei, *Sadko* era un mit național – la fel de important pentru ruși ca *Beowulf* pentru englezi sau *Kalevala* pentru finlandezi. Singurul loc în care Asia și-a lăsat amprenta asupra operei a fost în designul lui Stasov pentru pagina de titlu a partiturii. Stasov a folosit motivele manuscriselor medievale pe care le-a identificat ca fiind în mod clar de origine orientală. Litera din mijloc, „D” (*Д*), este modelată sub forma unui *skomoroh* cu *gusli.* Stă acolo ca un idol sau ca un Buddha oriental. Rozeta de sub litera „S” (*С*) era preluată de la o poartă a palatului Isfahan[96]. Mesajul creștin al operei era subminat în mod subtil de la bun început.

5

În aprilie 1890, Cehov a părăsit Moscova pentru o călătorie de trei luni în Sahalin, o insulă a diavolului pustie în marea Ohotsk, la 800 de kilometri nord de Japonia, unde guvernul țarist îi condamnase pe unii dintre cei mai periculoși criminali ai săi la muncă silnică. Puțini dintre prietenii lui Cehov au putut să înțeleagă de ce scriitorul, devenit recent faimos, a vrut să lase totul pentru o călătorie lungă și chinuitoare, cu

atât mai mult cu cât sănătatea îi era șubrezită. Cehov însuși i-a spus lui Suvorin că „pleca pe deplin încredințat că această călătorie nu va aduce o contribuție valoroasă nici pentru literatură, nici pentru știință”[97]. Dar modestia era ceva firesc la el. Fie că era mânat de sfârșitul unei relații amoroase[*8], de nevoia de a găsi o nouă sursă de inspirație pentru opera sa, de moartea recentă a fratelui său Nikolai (de tuberculoză) sau pur și simplu de dorința de a scăpa de atmosfera apăsătoare creată de propria sa boală, se pare că Cehov simțea o nevoie disperată de a fugi și de a realiza ceva „serios” înainte să moară.

Unul dintre eroii lui Cehov era exploratorul și scriitorul Nikolai Prjevalski, care familiarizase publicul cititor rus cu lumea Asiei Centrale și a Tibetului pe vremea când Cehov era doar un copil. La moartea lui Prjevalski, Cehov a scris un discurs laudativ care ne spune multe despre starea sa de spirit. „Un Prjevalski”, scria Cehov,

> prețuiește cât zece instituții culturale la un loc, cât sute de cărți bune… În secolul nostru bolnav, când societatea europeană [este] cuprinsă de lene… acești soli sunt necesari ca soarele. Personalitatea lor este un document viu dovedind societății că, în afară de oamenii care scriu din plictiseală nuvele mediocre, ticluiesc proiecte inutile și disertații plate, mai sunt și oameni de altă factură, oamenii faptelor mărețe, ai credinței și ai scopurilor bine precizate[98].

26. *Vladimir Stasov – pagina de titlu a partiturii operei* Sadko *(1897) de Rimski-Korsakov. Titlul conține o literă majusculă „D”*

(Д) novgorodiană autentică din secolul al XIV-lea, formată în jurul unui skomoroh *(menestrel) care cântă la* gusli

Cehov voia să devină și el un Prjevalski – să înfăptuiască ceva măreț pentru omenire și să scrie ceva mai însemnat decât „nuvelele mediocre” pe care le crease până atunci. Pregătindu-se pentru călătorie, a citit foarte mult și a cercetat totul, de la geologie la colonia penitenciară de pe insula izolată, până într-acolo încât a ajuns să se plângă că riscă să cadă pradă nebuniei: *mania sachalinosa*[99].

Din câte reușim să ne dăm seama din corespondența sa, Cehov intenționase inițial să se achite de „o parte din datoria mea față de știința medicală” atrăgând atenția asupra tratamentului la care erau supuși prizonierii din insula Sahalin. „Regret că nu sunt un sentimental”, îi scria el lui Suvorin,

> altfel aș spune că ar trebui să mergem în pelerinaje în locuri ca Sahalin, la fel cum merg turcii la Mecca. Din cărțile pe care le-am citit, e limpede că am îngăduit ca milioane de oameni să putrezească în închisori, să putrezească fără nici un scop, fără să ne îngrijim deloc de ei și într-un mod barbar… Suntem cu toții vinovați, dar nimic din toate astea nu are vreo legătură cu noi, pur și simplu nu prezintă interes[100].

În cele trei luni petrecute în Sahalin, Cehov a intervievat câteva mii de deținuți, lucrând câte 18 ore pe zi și consemnând toate detaliile pe niște cartonașe pe care și le

tipărise pentru cercetarea sa. Autoritățile au rămas uimite de ușurința cu care a câștigat încrederea condamnaților, capacitate pe care și-o dezvoltase, probabil, în cariera sa de medic. Acest fapt a conferit constatărilor sale, pe care le-a expus într-un stil simplu și factual în *Insula Sahalin* (1893-1894), autoritatea neîndoielnică a adevărului. În unul dintre capitolele de final ale acestei lucrări, Cehov a oferit o descriere de neuitat a bătăilor brutale care le erau administrate aproape în fiecare zi atât deținuților, cât și deținutelor.

> Călăul stă într-o parte și lovește astfel ca biciul să cadă transversal pe trup. După fiecare cinci lovituri, el trece încet de partea cealaltă, lăsând pe biciuit să se odihnească o jumătate de minut. Lui Prohorov părul i s-a lipit de frunte, ceafa e congestionată; după zece lovituri, corpul lui, acoperit cu cicatricele rămase de la alte bătăi și biciuiri, s-a înroșit, pielea crapă la fiecare lovitură.
> — Înălțimea-voastră! se aude printre urlete și plâns. Înălțimea-voastră! Fie-vă milă!
> Mai târziu, după vreo treizeci de lovituri, Prohorov repetă de parcă ar fi beat sau amețit:
> — Sunt un nenorocit, sunt un om mort!... Pentru ce mă pedepsiți?
> Iată că trupul îi tresaltă spasmodic și pedepsitul începe să vomite... Cuvinte nu-i mai ies din gâtlej, doar mugete și horcăituri; de la începutul execuției pare că a trecut o veșnicie, dar gardianul abia strigă: „Patruzeci și doi! Patruzeci și trei!”. Până la nouăzeci mai este mult[101].

Pasajul a lăsat o impresie atât de puternică asupra publicului rus, încât a contribuit la abolirea în cele din urmă a pedepsei corporale – mai întâi pentru femei (în 1897) și apoi pentru bărbați (în 1904). Campania a fost condusă de membri ai profesiei medicale, cu un Cehov foarte vocal[102].

O condamnare tulburătoare a sistemului penitenciar țarist, *Sahalin* este și o capodoperă a literaturii de călătorie în care descrierea extraordinară a peisajului și a sălbăticiei stepei siberiene nu are pereche.

> Să nu se supere admiratorii fervenți ai Volgăi, dar mărturisesc că în viața mea n-am văzut un fluviu mai minunat decât Eniseiul. Volga e o frumusețe tristă, modestă, deși bogat înveșmântată. În schimb Eniseiul este un zdrahon de voinic care nu mai știe ce să facă pentru a-și cheltui tinerețea și puterea. Pe Volga omul a început cu bravura și a terminat cu un geamăt care poartă numele de cântec; visele lui de aur s-au topit în acea istovire care în mod obișnuit e numită pesimismul rusesc; pe Enisei însă, viața a început cu un geamăt și se va termina cu un avânt pe care nici nu îndrăznim să-l visăm. Îndată după Enisei începe faimoasa taiga. La început ești oarecum dezamăgit. De o parte și de alta a drumului se desfășoară cât vezi cu ochiul păduri obișnuite de pini, brazi, zadă și mesteceni. Nu copaci cu un diametru de cinci metri, nici vârfuri la care privind să te apuce amețeala; copacii din taiga nu-s mai înalți decât cei care cresc în Sokolniki din Moscova. S-a spus că taigaua este mută și că vegetația ei nu răspândește miros. Mă așteptam și eu la asta, dar tot timpul cât am mers prin taiga păsările cântau și în aer plutea zumzetul

> insectelor. Brazii și pinii, încălziți de razele soarelui, umpleau aerul cu miros tare de rășină, iar luminișurile de lângă drum erau smălțuite de flori gingașe, galbene, albastre și trandafirii, care nu se mărgineau să bucure numai ochiul. Puterea și farmecul taigalei nu stau în copacii gigantici, nici în pretinsa liniște mormântală, ci în faptul că doar păsările călătoare vor fi știind unde îi este capătul[103].

Coborând pe Amur și străbătând sate rusești în care oamenii se așezaseră cu doar patruzeci de ani mai devreme, a avut impresia că nu mai era „în Rusia, ci undeva în Patagonia sau Texas. Fără să mai vorbesc de peisajul original, cu totul deosebit, am avut mereu impresia că felul de viață din Rusia este cu desăvârșire necunoscut celor de pe-aici, că Pușkin și Gogol n-ar putea fi înțeleși și prin urmare sunt inutili acestor oameni, că istoria noastră este plictisitoare pentru ei, iar noi, cei ce venim din Rusia, le părem cu totul străini”[104]. Prizonierii ruși erau copleșiți de același sentiment de înstrăinare, într-o asemenea măsură încât, potrivit lui Cehov, condamnații care încercau să fugă de pe insulă erau motivați mai ales de dorința fizică de a-și vedea pământul natal:

> În primul rând, dorul lui pătimaș de patrie. Toți ocnașii vorbesc de fericirea, de bucuria de a trăi în patrie! Despre Sahalin, despre pământul, oamenii, copacii și clima de aici, toți vorbesc cu dispreț și repulsie – numai în Rusia totul este minunat, totul este încântător. Nici imaginația cea mai îndrăzneață n-ar admite că în Rusia s-ar putea găsi oameni nefericiți, căci numai faptul că trăiești undeva în gubernia

> Tula sau Kursk, că vezi în fiecare zi izbele și respiri aerul locurilor natale este prin sine însuși o fericire supremă. Dumnezeu poate da sărăcie, boală, poate să-l facă pe om orb sau mut, un renegat al societății, numai să-l lase să moară la el acasă[105].

Contactul vizual cu peisajul Sahalinului este atât de intens, încât pare că uneori cuvintele lui Cehov sunt surogate pentru culori:

> Dacă s-ar întâmpla ca un pictor peisagist să treacă prin Sahalin, l-aș sfătui să dea cea mai mare atenție văii Arkaiului. În afară de frumusețea poziției, locurile acestea se bucură de un colorit extraordinar de bogat, astfel că-ți vine greu să alungi din vârful peniței comparația învechită cu un covor pestriț sau un caleidoscop. Iată, o fâșie năpădită de verdeață deasă și proaspătă, brusturii gigantici strălucesc după ploaia care abia a încetat; alături, pe o suprafață de cel mult trei stânjeni se întinde un lan de secară, după care urmează o parcelă de orz și apoi iarăși brusturi; mai departe, un petic de pământ e semănat cu ovăz, iată apoi și un strat de cartofi, peste care două tulpini mărunte de floarea-soarelui își țin capetele plecate; se vede și lanul de cânepă de un verde închis și peste tot, ici și colo, mândrele plante din familia umbeliferelor, aidoma unor candelabre; pestrițul covor e presărat de petele purpurii, roșii și roz ale florilor de mac. Pe drum întâlnești femei care și-au apărat capul de ploaie, acoperindu-l cu frunze enorme de brusturi; seamănă astfel cu niște gândaci mari

verzi. De o parte și de alta a drumului se înalță munții; deși nu-s pe măsura celor din Caucaz, sunt totuși munți[106].

În realitate, a existat un pictor peisagist care intenționase să-l însoțească pe Cehov în călătoria sa pe insula Sahalin. Isaak Levitan era un prieten apropiat al scriitorului. Născuți în același an, se cunoșteau din adolescență, când Levitan l-a întâlnit pe fratele lui Cehov la școala de artă. Născut într-o familie săracă de evrei din Lituania, Levitan era orfan când i-a cunoscut pe frații Cehov, care l-au adoptat ca pe un frate și un prieten. Levitan și Cehov împărtășeau aceleași pasiuni – vânătoarea, pescuitul, femeile, bordelurile – și, poate pentru că își cunoștea prietenul atât de bine, atunci când artistul s-a îndrăgostit de sora lui Cehov, scriitorul a sfătuit-o pe Maria să nu se căsătorească cu el[107]. Cei doi erau prieteni atât de apropiați, aveau un temperament artistic atât de asemănător, încât viețile și arta lor se împleteau în diferite feluri. Levitan apare sub diverse forme în operele lui Cehov – poate cea mai vestită (și plătită aproape cu prețul prieteniei lor) este cea a desfrânatului artist Riabovski din „Zvăpăiata”, ce are o aventură cu o femeie măritată căreia îi dă lecții de artă. Multe dintre scenele din *Pescărușul* – tentativa de suicid a dramaturgului Treplev, uciderea păsării – au fost preluate direct din viața lui Levitan[108].

Modul în care Levitan aborda peisagistica semăna foarte mult cu felul în care Cehov descria natura. Amândoi împărtășeau o pasiune pentru zonele rurale modeste și noroioase din preajma Moscovei, a căror poezie melancolică a fost surprinsă de minune în operele amândurora. Fiecare admira nespus opera celuilalt. Multe dintre tablourile lui

Levitan sunt prototipurile pentru cele mai bune descrieri ale mediului rural realizate de Cehov, în vreme ce Levitan considera că fragmentul din povestirea „Fericirea” (1887) era „apogeul perfecțiunii” în arta peisajului[109]:

> Pe marginea drumului larg de stepă, zis șleaul mare, înnoptase o turmă de oi, păzită de doi ciobani. Unul dintre ei, un moșneag de vreo optzeci de ani, cu gura știrbă și capul tremurător de bătrânețe, se culcase pe burtă chiar lângă drum, cu coatele proptite în frunzele prăfuite de patlagină; celălalt, un flăcău tinerel, fără mustață, cu sprâncene negre și stufoase, îmbrăcat în straie de pânză groasă, din care se fac de obicei sacii de rând, stătea întins pe spate, cu mâinile la ceafă și privea cerul, unde, drept deasupra lui, se întindea Calea Laptelui și clipeau somnoroase stelele. [...]
> Oile dormeau. Doar ici-colo, pe cerul care începuse să pălească înspre răsărit, se vedeau umbrele mioarelor ce vegheau; cu capetele adânc plecate, păreau cufundate în gânduri. [...]
> În văzduhul adormit și încremenit pluteau zgomotele obișnuite ale nopții de vară: țârâitul nesfârșit al greierilor, strigătele pitpalacilor, iar în râpa ce se afla la depărtare de o verstă și pe fundul căreia curgea un pârâiaș și creșteau sălcii cântau alene privighetori tinere.
> Se lumina de ziuă. Calea Laptelui pălea și se topea încetul cu încetul, ca un morman de zăpadă care-și pierde conturul. Cerul căpăta acea culoare mohorâtă și tulbure, când nu poți ști încă dacă e senin ori acoperit de nori și numai marginea curată și strălucitoare dinspre

răsărit, precum și stelele ce se mai zăresc ca prin minune ici-colo, te fac să pricepi cum va fi ziua. […]
Iar când soarele – care făgăduia o arșită îndelungată și chinuitoare – începu să dogorească pământul, toate vietățile care se mișcaseră și strigaseră pe glasurile lor în timpul nopții se cufundară în toropeală grea[110].

Ceea ce admira Cehov cel mai mult la arta lui Levitan (și Levitan la arta lui Cehov) era răspunsul lui spiritual la lumea naturală. Peisajele lui Levitan evocă emoții și dispoziții meditative, chiar și atunci când subiectele lor sunt cât se poate de banale. Din acest punct de vedere, călca în mare măsură pe urmele profesorului său, Savrasov, a cărui lucrare celebră *S-au întors ciorile* (1871) ilustra de minune poezia care se ascundea în orice scenă provincială obișnuită. Cehov a găsit la Levitan tipul de imagini pe care voia să le creeze în mintea cititorului său. În „Trei ani” (1895) descrie tabloul lui Levitan *O locuință liniștită* (1891), care surprinde de minune efectul pe care Cehov însuși voia să-l producă:

De Paști, Laptevii se duseră să viziteze o expoziție la școala de pictură. […]
Iulia se opri nepăsătoare în fața unui peisaj. În primul plan se vedea un râu peste care era aruncat un podeț. Pe celălalt mal, o potecă se pierdea în iarba întunecată. Mai departe, se-ntindea un câmp; spre dreapta, într-o margine de pădure se vedea un foc aprins pesemne de paznici. În zare, se stingea ultima licărire a amurgului.
Iulia se închipui trecând podețul, apucând pe potecă și mergând mereu înainte, în timp ce în jurul ei totul era

cufundat într-o liniște adâncă, tulburată numai de strigătul cârsteilor somnoroși. În depărtare licărea focul. I se părea că mai văzuse de nenumărate ori nourașii care se destrămau sub văpaia cerului, că îi erau cunoscute și câmpul și pădurea aceea. Se simțea singură și ar fi mers mereu înainte pe potecuță. Acolo, departe de tot, unde se întindea geana amurgului, părea să se oglindească ceva nepământesc și veșnic[111].

Cehov cunoștea lucrările lui Monet și Cézanne; cu toate acestea, îl considera pe Levitan cel mai mare peisagist al epocii[112]. De-a lungul vieții sale, a regretat amarnic că nu cumpărase tabloul său preferat pictat de Levitan, *Satul* (1888). După cum îi spunea unui jurnalist în 1904, era doar un „sat anost și sărăcăcios, uitat de Dumnezeu și lipsit de viață, dar tabloul are un farmec atât de inefabil, încât nu-ți poți lua ochii de la el; pur și simplu vrei să te uiți la el la nesfârșit. Nimeni nu a reușit să atingă simplitatea și puritatea concepției pe care le-a obținut Levitan la sfârșitul vieții sale și nu știu dacă va reuși vreodată să-l egaleze cineva”[113].

În 1886, Levitan a făcut prima dintre numeroasele lui călătorii în stepa Volgăi. Acestea au marcat începutul unui nou stil epic în peisagistica sa, cu totul diferit de abordarea intimă și lirică a naturii din peisajele sale de mai înainte ale împrejurimilor Moscovei. Prima dintre aceste pânze impresionante a fost *Seri pe Volga* (1888), în care vasta întindere a stepei este sugerată indirect de prezența dominantă a cerului. Și Cehov a fost inspirat, în aceeași perioadă, de o vizită în stepa Volgăi. Modul său de abordare a peisajului în

„Stepa” (1887), prima povestire care i-a adus faimă literară, semăna foarte mult cu cel al lui Levitan:

> Între timp, prin fața ochilor călătorilor se desfășura deja o câmpie largă, nemărginită, traversată de un șir de dealuri. Îngrămădindu-se și ivindu-se unul de după altul, dealurile astea se contopesc într-o culme care merge pe partea dreaptă a drumului chiar până la orizont și dispare în depărtarea liliachie; mergi, mergi, și nu te dumirești nicicum unde începe și unde se sfârșește…[114]

Entuziasmați de stepă, cei doi se gândeau să călătorească împreună în Siberia, iar Cehov l-a inclus pe prietenul său în planurile lui de a vizita insula Sahalin. Levitan făcea parte din anturajul de prieteni și rude care l-au însoțit pe scriitor în prima etapă a călătoriei sale. Dar nu a mers cu Cehov în Siberia, hotărând în cele din urmă că nu îi putea părăsi atât de mult timp pe iubita sa și pe soțul acesteia. Cehov s-a înfuriat pe Levitan (acesta a fost, probabil, motivul satirei sale crude din „Zvăpăiata”, din cauza căreia au rupt relațiile vreme de trei ani). În mai multe scrisori trimise din Siberia, Cehov i-a spus surorii sale că artistul era un neghiob să rateze peisajul fluviului Enisei, munții și pădurile necunoscute din preajma lacului Baikal: „Ce râpe! Ce stânci!”[115].

Aidoma lui Cehov, Levitan era atras de istoria carceral ă a Siberiei. În *Vladimirka* (1892) (ilustrația 23 din al doilea fascicul), a combinat arta peisajului cu o istorie socială a stepei. Era încercarea lui Levitan de a realiza în pictură ceea ce A.P. Cehov reușise în *Sahalin.* Ideea lucrării îi venise lui Levitan în cursul unei vânători alături de iubita sa, tânăra

artistă Sofia Kuvșinnikova (cea descrisă de Cehov în „Zvăpăiata”). Pictorul nimerise din întâmplare peste celebrul drum din apropiere de Boldino, din gubernia Vladimir. Levitan stătuse cu Cehov, iar acesta îi povestise despre călătoria sa în Sahalin, ceea ce, probabil, i-a influențat modul în care a văzut drumul[116]. „Scena era încărcată de o liniște nemaipomenită”, își amintea Kuvșinnikova.

> Linia lungă și albă a drumului dispărea printre pădurile ce se întindeau în zarea albastră. În depărtare se deslușeau siluetele a doi pelerini… Totul era calm și frumos. Dintr-odată, Levitan și-a amintit ce fel de drum era acesta. „Stai”, mi-a zis. „Ăsta e Vladimirka, drumul pe care au murit atâția oameni în lunga lor călătorie spre Siberia.” În liniștea acestui frumos peisaj, am fost copleșiți pe neașteptate de un profund sentiment de tristețe[117].

În fața acestei scene, așa cum a fost ea zugrăvită de Levitan, nu ai cum să nu simți dezolarea – este bântuită de suferința prizonierilor de odinioară, de oameni precum Volkonski, care, vreme de trei luni toride de vară, își târâse lanțurile grele pe Vladimirka, spre Siberia.

Povestirea „Stepa” a lui Cehov este și ea dominată de această atmosferă de suferință. Spațiul său nemărginit pare ineluctabil – o temniță în sine. Peisajul din povestire este sufocant și apăsător, fără nici un sunet sau o mișcare care să rupă monotonia. Timpul pare să stea în loc, priveliștea nu se schimbă niciodată, câtă vreme patru bărbați străbat stepa într-o „brișcă hodorogită”. Totul este cuprins de un sentiment de stagnare și dezolare. Până și cântecul unei femei în

depărtare sună atât de trist, încât „aerul se făcuse mai înăbușitor și încremenise”[118].

Ambiguitatea lui Cehov în raport cu stepa – faptul că vede atât frumusețea, cât și monotonia sumbră a spațiului său vast – era împărtășită de numeroși artiști și scriitori. Pe de o parte, mulți erau mândri și inspirați de măreția stepei. În picturile istorice impresionante ale lui Vasnețov și Vrubel, de exemplu, statura eroică a figurilor legendare din trecutul rus este reliefată de grandoarea monumentală a stepei. În tabloul lui Vasnețov *După bătălia cneazului Igor cu polovții* (1880), ideea de epos e sugerată întru totul de vastitatea stepei, întrucât ceea ce ghidează privirea este linia coborâtă a orizontului. În mod similar, în *Bogatâri* (1898), mai curând peisajul este adevăratul subiect al lucrării decât războinicii legendari care dau numele tabloului. Acest lucru este accentuat de bogatârul din mijloc, care își ține mâna streașină la ochi ca să vadă mai bine în depărtare. Modul în care Vrubel îl zugrăvește pe legendarul plugar *Mikula Selianinovici* (1896) este asemănător din acest punct de vedere – silueta straniu de inertă a țăranului este ridicată la statut epopeic de relația sa cu peisajul. Pentru acești artiști, caracterul național fusese modelat de câmpia vastă: rușii erau la fel de „expansivi și de neînfrânați” ca stepa nemărginită. Aceasta era viziunea adoptată de Gogol în „Cugetări despre geografie”, publicate în culegerea sa *Arabescuri* în 1835. De asemenea, a expus-o în povestirea „Taras Bulba”, în care vastitatea stepei este folosită ca o proiecție a expansivității și a firii deschise a cazacilor. Mulți artiști credeau că aceste câmpii nemărginite îndemnau la contemplare și erau o sursă de speranță religioasă – orizontul nemăsurat silindu-i pe oameni să privească în sus, spre

cer[119]. Și Cehov era tentat să fantazeze că „nu dispăruseră încă oamenii uriași, cu pasul mare, de felul lui Ilia Muromeț” și să spună: „Ce bine s-ar potrivi toate astea, dacă ar exista, cu stepa și cu drumul ăsta!”[120].

Pe de altă parte, monotonia cumplită a stepei nesfârșite îi împingea pe mulți poeți ruși la disperare. Mandelștam o numea „pustietatea de pepene a Rusiei”, iar Musorgski, „latrina întregii Rusii”[121]. În asemenea clipe de deznădejde, acești artiști aveau tendința de a vedea stepa ca pe o piedică în calea imaginației și a creativității. Gorki era de părere că nemărginita câmpie avea

> capacitatea otrăvitoare de a secătui un om, de a-l stoarce de dorințe. Țăranul nu trebuie decât să-și lase în urmă satul și să privească pustietatea din jur ca să simtă în scurt timp că aceasta i se strecoară în suflet. Nicăieri în jur nu se văd roade ale muncii de creație. Moșiile proprietarilor? Dar sunt puține și locuite de dușmani. Orașele? Dar sunt îndepărtate și nu cu mult mai cultivate. Primprejur se întind câmpii nesfârșite, iar în mijlocul lor, neînsemnat, mărunt, omul părăsit pe acest pământ posomorât pentru muncă silnică. Iar omul este cuprins de sentimentul de indiferență, care îi ucide capacitatea de a gândi, de a-și aminti trecutul, de a-și forma idei din experiență[122].

Dar nu numai țăranul devenea mai apatic din pricina traiului în stepă. Nobilimea rurală îi împărtășea soarta. Singurătatea traiului într-o casă la țară, la kilometri depărtare de orice vecini din aceeași clasă socială, lipsa stimulilor, orele interminabile în care nu făcea altceva decât să se uite pe

fereastră la câmpia nesfârșită: e de mirare că nobilimea se îngrășa și devenea letargică în stepă? Saltîkov-Șcedrin ne oferă o descriere minunată a acestei lâncezeli a minții în *Domnii Golovliov* (1880):

> Cea mai mare parte a zilei [Arina] și-o petrecea moțăind. Se așeza în fotoliu, lângă masa pe care erau întinse niște cărți de joc urât mirositoare, și moțăia. Apoi tresărea, se trezea, se uita pe fereastră și multă vreme, fără nici un gând conștient, contempla pierdută întinderea ce se deschidea în fața ei… În jur erau câmpii, câmpii nemărginite; la orizont nici măcar o pădure nu se vedea. Dar, pentru că, de când se știa, Arina Petrovna trăise aproape întotdeauna la țară, împrejurimile acelea sărăcăcioase nu numai că nu i se păreau plictisitoare, ci chiar îi încălzeau inima și trezeau la viață puținele sentimente care mai rămăseseră în ea. Cea mai bună parte a ființei sale trăia în câmpiile acelea pustii și nemărginite și le căuta instinctiv tot timpul cu privirea. Își plimba ochii peste întinderea câmpiilor, se uita la satele retrase, care, sub forma unor puncte negricioase, apăreau ici și colo la orizont; se uita la bisericile albe ale cimitirelor de țară, se uita la petele pestrițe pe care norii ce hoinăreau în razele soarelui le desenau pe netezimea câmpiilor; se uita la țăranul necunoscut care mergea printre brazdele de pe câmp și i se părea că omul parcă înghețase pe loc. Dar, făcând asta, nu se gândea sau, mai bine zis, gândurile îi erau atât de fragmentate, că nu putea zăbovi deloc asupra vreunuia dintre ele. Se uita numai, se uita până când moțăiala bătrânească începea din nou să îi țiuie în

urechi și să învăluie în ceață și câmpiile, și bisericile, și satele, și țăranul care mergea în depărtare[123].

Rușii au un cuvânt pentru această inerție – *oblomovșcina* –, de la nobilul trândav din romanul lui Goncearov *Oblomov*, care își petrece toată ziua visând și lâncezind pe canapea[*9]. Grație criticului literar Nikolai Dobroliubov, care a creat acest termen la scurt timp după publicarea cărții în 1859, *oblomovșcina* a ajuns să fie considerată o boală națională. Simbolul ei era halatul lui Oblomov. Dobroliubov susținea chiar că „cea mai sinceră năzuință a tuturor Oblomovilor noștri este năzuința de a se odihni într-un halat”[124]. Goncearov a avut grijă să sublinieze originea asiatică a halatului eroului său. Era „un autentic halat oriental, fără nici un fel de concesie făcută modei europene, fără ciucuri, fără catifea, fără talie”, iar „după neschimbata modă asiatică, mânecile mergeau lărgindu-se tot mai mult de la umăr spre degete”[125]. Trăind „ca un sultan”, înconjurat de șerbii săi și nefăcând niciodată ceva care li se putea porunci să facă în locul său, Oblomov a devenit un monument cultural al „imobilității asiatice” a Rusiei. Lenin a folosit termenul atunci când a ajuns să fie tot mai iritat de imposibilitatea reformării vieții sociale ruse. „Vechiul Oblomov a rămas”, scria el în 1920, „și va fi nevoie ca vreme îndelungată să-l speli, să-l cureți, să-l scarmeni și să-l scuturi pentru a putea scoate ceva dintr-însul”[126].

6

În 1874, Ministerul Afacerilor Interne din Sankt-Petersburg a găzduit o expoziție extraordinară a artistului Vasili Vereșceaghin, ale cărui enorme scene de bătălie din campania din Turkestan se întorseseră recent dintr-un turneu european care se bucurase de un succes răsunător. Mulțimi imense au venit să vadă expoziția (s-au vândut 30.000 de exemplare ale catalogului în prima săptămână), iar clădirea ministerului a devenit atât de neîncăpătoare, încât au izbucnit mai multe încăierări din cauză că oamenii se îmbrânceau ca să vadă mai bine. Tablourile lui Vereșceaghin reprezentau primele imagini pe care publicul le putea vedea din războiul imperial pe care rușii îl purtaseră în ultimii zece ani împotriva triburilor musulmane, după cucerirea Turkestanului de către trupele țarului. Publicul rus era nespus de mândru de capturarea de către armată a hanatelor Kokand, Buhara și Hiva, urmată de cucerirea Tașkentului și a stepei aride din Asia Centrală, până la granițele cu Afganistanul și India Britanică. După înfrângerea din Războiul Crimeii, campania a arătat lumii întregi că Rusia era o putere demnă de luat în seamă. Dar scenele de luptă aproape fotografice ale lui Vereșceaghin scoteau la iveală o sălbăticie nemaivăzută de civili până atunci. Nu era limpede cine era mai „sălbatic” în imaginile sale de război: trupele rusești sau dușmanii lor asiatici. Exista „ceva fascinant, ceva profund înspăimântător în energia sălbatică a acestor pânze”, conchidea un critic în presă. „Suntem martori la o violență care nu ar putea fi nici franceză și nici măcar balcanică: este pe jumătate barbară și semiasiatică – este o violență rusă.”[127]

Inițial, pictorul nu urmărise să facă această paralelă. Vereș-ceaghin a început ca artist de război oficial și misiunea lui nu era să critice comportamentul armatei ruse. Fusese invitat de generalul Kaufman, comandantul suprem al campaniei din Turkestan, să se alăture armatei în calitate de topograf și se distinsese în luptă (singurul pictor rus care a fost răsplătit cu Ordinul „Sfântul Gheorghe") înainte ca marele duce Vladimir (același care cumpărase *Edecarii de pe Volga*, tabloul lui Repin) să-i comande scenele de bătălie din Asia[128]. Dar experiența războiului din Turkestan îi stârnise îndoieli în privința „misiunii civilizatoare" a Imperiului Rus în Est. Odată, după ce trupele rusești masacraseră populația unui sat turkmen, Vereșceaghin a săpat el însuși mormintele. Nici unul dintre compatrioții săi nu voia să se atingă de morți[129]. Vereșceaghin a ajuns să considere războiul un măcel absurd. „Este esențial de subliniat faptul că ambele tabere se roagă la același Dumnezeu", îi recomanda el prietenului său Stasov în legătură cu un tablou pe care îl pregătea pentru expoziție, „de vreme ce acesta este sensul tragic al artei mele"[130]. Mesajul pânzelor impresionante ale lui Vereșceaghin a fost înțeles cât se poate de clar. El i-a zugrăvit pe membrii triburilor asiatice nu ca pe niște sălbatici, ci ca pe niște simple ființe umane care erau nevoite să-și apere pământul natal. „Publicul a văzut ambele fațete ale războiului – cucerirea militară și suferința umană", scria Stasov mai târziu. „Tablourile lui au fost primele care au dat glas unui protest răsunător împotriva barbariei războiului imperial."[131]

S-a iscat o controversă uriașă. Liberalii au aplaudat poziția artistului împotriva războiului[*10]. Conservatorii l-au condamnat ca „trădător al Rusiei" și au inițiat o campanie în

vederea retragerii Ordinului „Sfântul Gheorghe”[132]. Generalul Kaufman s-a înfuriat atât de tare când a văzut tablourile artistului, încât a început să urle și să-l înjure pe Vereșceaghin, atacându-l în prezența celorlalți ofițeri. Statul-Major al armatei i-a condamnat lucrările, numindu-le „o calomnie la adresa armatei imperiale”, și a cerut să fie distruse; dar țarul, în mod ironic, a fost de partea liberalilor. În același timp, presa de dreapta era scandalizată de faptul că Academia Imperială de Arte îi oferise un post de profesor lui Vereșceaghin (și cu atât mai scandalizată atunci când artistul l-a refuzat). Criticii i-au atacat „arta barbară” pe motivul rasist că nici un rus adevărat nu i-ar putea zugrăvi pe membrii acelui trib ca pe niște ființe umane egale. „Este o insultă”, susținea un profesor în revista *Lumea rusă*, „să crezi că toate aceste lucrări au fost pictate de un om care-și spune european! Nu putem decât să bănuim că a încetat să fie rus atunci când le-a pictat; probabil că a adoptat gândirea unuia dintre sălbaticii lui asiatici”[133].

După cum știau adversarii săi, Vereșceaghin era de origine tătară. Bunica lui se născuse într-un trib turkmen[134]. Din acest motiv, simțea o puternică afinitate pentru peisajul și locuitorii stepei din Asia Centrală. „Am învățat să pictez abia când m-am dus în Turkestan”, îi scria el odată lui Stasov. „Am avut mai multă libertate acolo pentru studiile mele decât aș fi avut dacă aș fi studiat în Occident. În locul unei mansarde pariziene, am locuit într-un cort kârgâz; în locul modelului plătit, am pictat oameni adevărați.”[135] Stasov susținea că dragostea lui Vereșceaghin pentru stepa din Asia Centrală „putea fi simțită doar de un artist din Rusia (nu de un european) care trăise în mijlocul oamenilor din Est”[136].

Amărât și deznădăjduit de campania dezlănțuită împotriva lui în presa naționalistă, Vereșceaghin a părăsit Sankt-Petersburgul, unde poliția refuzase să-l protejeze în fața amenințărilor cu moartea. A plecat din Rusia cu mult înainte de sfârșitul expoziției. Vereșceaghin a călătorit mai întâi în India, unde a simțit, după cum îi scria lui Stasov, „că ceva mă atrage și mai mult către Est”. Apoi a străbătut munții Himalaya, subliniind în schițele pe care i le trimitea prietenului său „asemănările arhitectonice dintre Tibet și Rusia Kieveană”[137]. Lui Stasov i s-a interzis să expună aceste schițe în biblioteca publică din Sankt-Petersburg (deși era bibliotecar-șef)[138]. La presiunea exercitată de presa de dreapta, la granița cu Mongolia a fost expediat un mandat de arestare a pictorului exilat[139]. Mandatul a fost emis din aceeași clădire în care fuseseră expuse lucrările lui Vereșceaghin, până să fie achiziționate de Tretiakov (nici o academie nu a vrut să le accepte). Surghiunit vreme de douăzeci de ani de pe pământul natal, Vereșceaghin și-a petrecut restul vieții în Europa Occidentală, unde tablourile sale erau deosebit de apreciate. Însă și-a dorit întotdeauna să se întoarcă în Est, ceea ce a și făcut în cele din urmă, în 1904, când amiralul Makarov l-a invitat să se alăture flotei ca artist în timpul războiului împotriva Japoniei. A fost ucis trei luni mai târziu, pe *Petropavlovsk*, când explozia unei bombe a scufundat vasul, omorându-i pe toți cei aflați la bord.

În cercurile educate ale Rusiei, cucerirea militară a stepei din Asia Centrală a iscat două reacții opuse. Prima era genul de atitudine imperialistă care fusese atât de scandalizată de lucrările lui Vereșceaghin. Se baza pe sentimentul de superioritate rasială față de triburile asiatice și, în același

timp, pe teama de aceleași triburi, frica de a fi înghițit de „pericolul galben”, care a atins apogeul în războiul împotriva Japoniei. A doua reacție nu era mai puțin imperialistă, dar justifica misiunea răsăriteană a imperiului pe temeiul discutabil că patria culturală a Rusiei era în stepa eurasiatică. Înaintând în Asia, rușii se întorceau pe străvechile meleaguri de baștină. Acest raționament a fost avansat pentru prima oară în 1840 de către orientalistul Grigoriev. „Cine este mai apropiat de Asia decât noi?”, se întrebase Grigoriev. „Care dintre rasele europene a reținut elementul asiatic în mai mare măsură decât rasele slave, ultimele dintre marile popoare europene care și-au părăsit patria străveche din Asia?” „Providența i-a îndemnat pe ruși să redobândească stepa asiatică”; și, având în vedere „relațiile noastre strânse cu lumea asiatică”, acesta avea să fie mai curând un proces pașnic de „reunire cu frații noștri de odinioară” decât subjugarea unei rase străine[140]. În timpul campaniei din Asia Centrală a fost avansată aceeași teză. Slavii se întorceau la „casa lor preistorică”, susținea colonelul Veniukov, geograf în armata lui Kaufman, întrucât „strămoșii noștri trăiseră pe malurile Indului și Oxusului înainte să fie strămutați de hoardele mongole”. Veniukov afirma că Asia Centrală trebuia să fie colonizată de ruși. Coloniștii ruși trebuiau încurajați să se căsătorească cu membri ai triburilor musulmane, pentru a regenera rasa „turanică” care trăise odinioară în stepa eurasiatică. Astfel, imperiul avea să se extindă mai curând pe „principiul rusesc” al „evoluției și asimilării pașnice” decât prin cucerire și segregare rasială, ca în cazul imperiilor statelor europene[141].

Ideea că Rusia avea drepturi culturale și istorice în Asia a devenit un mit fondator al imperiului. În timpul construcției căii ferate transsiberiene în anii 1890, prințul Uhtomski, baronul presei și consilierul tânărului țar Nicolae al II-lea, propovăduia extinderea imperiului pe întregul continent asiatic, pornind de la ideea că Rusia era un fel de „soră mai mare" a chinezilor și indienilor. „Am aparținut dintotdeauna Asiei", îi spunea Uhtomski țarului. „I-am trăit viața și i-am simțit interesele. Nu avem nimic de cucerit."[142]

Inspirat de cucerirea Asiei Centrale, și Dostoievski a avansat ideea că soarta Rusiei nu era în Europa, așa cum se considerase atât de multă vreme, ci mai curând în Est. În 1881 le spunea cititorilor *Jurnalului de scriitor*:

> Rusia nu se află numai în Europa, ci și în Asia... Trebuie să ne descotorosim de frica servilă că în Europa vom fi numiți barbari asiatici și se va spune că suntem mai degrabă asiatici decât europeni... Această rușine greșită a noastră, această credință greșită a noastră că suntem numai europeni, și nu asiatici (iar asiatici n-am încetat niciodată să fim)... ne-au costat foarte mult în aceste două secole, le-am plătit scump și prin pierderea independenței noastre spirituale... Dar e greu să ne întoarcem cu spatele către fereastra spre Europa, aici e vorba de o fatalitate... Odată cu întorsătura din Asia, odată cu schimbarea punctului nostru de vedere asupra ei, s-ar putea să apară și la noi ceva de felul celor întâmplate în Europa atunci când a fost descoperită America. Într-adevăr, pentru noi, Asia este America de atunci, încă nedescoperită de noi. Odată cu aspirațiile noastre către Asia va renaște avântul spiritului și al forțelor... În Europa suntem niște linge-blide și niște

> sclavi, iar în Asia vom apărea ca domni. În Europa am fost tătari, iar în Asia suntem europeni. Misiunea, misiunea civilizatoare în Asia ne va captiva spiritul și ne va atrage acolo, numai de-ar începe mișcarea[143].

Acest fragment ilustrează de minune tendința rușilor de a-și defini relațiile cu Estul în raport cu stima lor de sine și cu statutul din Vest. Dostoievski nu susținea de fapt că Rusia este o cultură asiatică; doar că europenii așa o considerau. Și, la fel, argumentul său că Rusia ar trebui să îmbrățișeze Orientul nu însemna să încerce să fie o forță asiatică: ci, dimpotrivă, însemna că numai în Asia putea descoperi o energie nouă în vederea reafirmării caracterului său european. La baza întoarcerii lui Dostoievski către Est stăteau resentimentele amare pe care, la fel ca multor ruși, i le produsese trădarea de către Occident a cauzei creștine a Rusiei în Războiul Crimeii, când Franța și Marea Britanie luaseră partea otomanilor împotriva Rusiei, pentru a-și apăra propriile interese imperiale. În singurele versuri publicate pe care le-a scris vreodată (și, date fiind calitățile poetice ale operei „Despre evenimentele europene din 1854”, înțelegem și de ce s-a întâmplat așa), Dostoievski a comparat Războiul Crimeii cu „răstignirea Hristosului rus”. Dar, după cum îi avertiza pe cititorii occidentali ai poemului său, Rusia avea să se ridice, iar când urma să facă acest lucru, avea să se întoarcă spre Est în misiunea ei providențială de a creștina lumea.

> Nedeslușită pentru voi este predestinarea ei [a Rusiei]!

Răsăritul – e al ei! Pentru ea un milion de generații
Își dau mâna neistovit…
Iar reînsuflețirea Estului străvechi
De către Rusia (așa poruncise Dumnezeu) se apropie[144].

Disprețul plin de ranchiună față de valorile occidentale era reacția rusă frecventă la sentimentul de respingere de către Vest. Pe parcursul secolului al XIX-lea, „temperamentul scit” – barbar și necioplit, iconoclast și extrem, lipsit de reținerea și moderația cetățeanului european cultivat – a pătruns în vocabularul cultural ca un tip de rusitate „asiatică” ce insista asupra dreptului său de a fi „necivilizată”. Aceasta era ideea din versurile lui Pușkin:

Acum nu este momentul pentru cumpătare
Vreau să beau aidoma unui scit sălbatic[145].

Și acesta era sensul în care Herzen îi scria lui Proudhon în 1849:

> Dar știți, Monsieur, că ați semnat un contract [cu Herzen pentru cofinanțarea unui ziar] cu un barbar, și încă cu un barbar cu atât mai incorigibil cu cât este unul nu numai din naștere, ci și din convingere?… Un scit adevărat, urmăresc cu plăcere cum această lume veche se autodistruge și nu simt pentru ea pic de milă[146].

„Poeții sciți” – cum își spunea grupul informal de scriitori care îi includea pe Blok și Belîi și pe criticul Ivanov-Razumnik – au îmbrățișat acest spirit sălbatic, sfidând astfel Occidentul. Cu toate acestea, poezia lor era în același timp subsumată avangardei europene. Au luat numele sciților antici, triburile nomade vorbitoare de iraniană care părăsiseră Asia Centrală în secolul al VIII-lea î.Hr., stăpânind în următorii 500 de ani stepele din jurul Mării Negre și Mării Caspice. Intelectualii ruși din secolul al XIX-lea au ajuns să-i considere pe sciți un fel de rasă strămoșească mitică a slavilor de răsărit. În ultimele decenii ale secolului, arheologi precum Zabelin și Veselovski au efectuat săpături masive în zonele gorganelor scite, movilele funerare care sunt răspândite în tot sudul Rusiei, în stepa de sud-est, Asia Centrală și Siberia, încercând să stabilească o legătură culturală între sciți și vechii slavi. În 1897, artistul Roerich, care era arheolog înainte de a deveni celebru pentru decorurile scite la *Ritualul primăverii*, a lucrat împreună cu Veselovski la excavarea gorganului Maikop din Crimeea. Tezaurele de aur și argint pe care le-au scos de acolo pot fi văzute și astăzi la Muzeul Ermitaj din Sankt-Petersburg[147].

Ca student la arheologie, Roerich fusese profund influențat de ideile lui Stasov privind originile răsăritene ale culturii ruse. În 1897, a proiectat o serie de douăsprezece picturi pe tema întemeierii Rusiei în secolul al IX-lea. Doar una dintre aceste lucrări a fost finalizată – *Mesagerul* (*Trib ridicat împotriva altui trib*) (1897), pe care Roerich a depus-o ca proiect de absolvire la Academie –, dar este un bun exemplu pentru programul etnografic pe care avea de gând să-l înfăptuiască. Roerich a verificat fiecare detaliu al modului de

viață al vechilor slavi scriindu-i lui Stasov. Nu se știau prea multe despre vechii slavi. Așadar, era o licență artistică să extrapolezi aceste detalii de la arheologia sciților și a altor triburi răsăritene antice, plecând de la premisa, după cum îi scria Stasov lui Roerich, că „Estul antic înseamnă Rusia: cele două sunt de nedespărțit”[148]. Întrebat în legătură cu modelul cadrelor ferestrelor, Stasov a răspuns, de pildă, că nu exista nici o dovadă de ornament rus înainte de secolul al XI-lea. El l-a sfătuit pe artist să inventeze frize folosind motive din Asia antică și din Orientul Apropiat[149].

Această calitate imaginară se regăsea și în picturile lui Roerich pe tema Epocii de Piatră în Rusia. Roerich idealiza lumea preistorică a acestei Sciții-Rusii Kievene, considerând-o tărâmul perfect al frumuseții spirituale, unde omul și natura erau în armonie, iar viața și arta formau un întreg. În eseul său „Bucuria în artă” (1909), în care descrie vechiul ritual vernal slav al sacrificiului uman pe care se baza *Ritualul primăverii*, Roerich susține că această Rusie preistorică nu putea fi cunoscută prin intermediul datelor etnografice: putea fi abordată doar prin intuiție artistică sau prin credință religioasă. Acesta era spiritul picturilor sale înfățișând Epoca de Piatră, precum *Idolii* (1901) (ilustrația 17 din al doilea fascicul), care, în ciuda aparenței lor de autenticitate arheologică, nu erau în realitate decât ilustrări abstracte sau simbolice ale idealurilor sale mistice. Același lucru era valabil și în cazul decorurilor făcute pentru Diaghilev și Ballets Russes. Imaginea asiatică a Rusiei scite antice era invocată de Roerich prin decorurile și costumele pentru *Ritualul primăverii* și opera lui Rimski *Fata de zăpadă* (ilustrația 18 din al doilea fascicul). Plasate în lumea mitică a trecutului scit al

Rusiei, decorurile pentru aceste două lucrări îmbinau motive specifice ornamentelor medievale rusești cu detalii etnografice (precum bijuteriile masive sau broboadele tipic tătare ale fetelor de la sate), pentru a sugera natura semiasiatică a vechilor slavi. Este ușor să uităm că, în controversa ce a însoțit prima reprezentație a *Ritualului primăverii*, aspectul asiatic al costumelor lui Roerich a fost considerat de numeroși critici drept cel mai șocant element al baletului[150].

Poeții sciți erau fascinați de acest tărâm preistoric. În imaginația lor, sciții erau un simbol al firii rebele și sălbatice a rusului primordial. Se desfătau cu spiritul *de stihie* al Rusiei rurale sălbatice și se convingeau pe ei înșiși că viitoarea revoluție, pe care toată lumea o presimțea în urma celei din 1905, avea să înlăture elementele inutile ale civilizației europene și să aducă cu sine o nouă cultură, în care omul și natura, arta și viața formau un întreg. Celebrul poem al lui Blok *Sciții* (1918) era un manifest programatic al acestei poziții asiatice față de Vest:

> Voi – milioane. Noi – fără sfârșit!
> Veniți cu noi să vă-ncercați tăria!
> Da, suntem neamul asiatic, scit,
> Ducând în ochii oblici lăcomia!

Nu era atât o respingere ideologică a Occidentului, cât mai curând o îmbrățișare amenințătoare, un apel la Europa de a se alătura revoluției „hoardelor sălbatice” și de a se reînnoi printr-o sinteză culturală a Estului și Vestului: altfel, risca să

fie luată de „puhoi”. Secole la rând, susținea Blok, Rusia protejase o Europă nerecunoscătoare de triburile asiatice:

Dar scutu-n mâini l-am dus ca robii,
Și neclintiți de strajă am rămas,
Între mongoli și vrajba Europii!

Dar venise vremea ca „lumea veche” a Europei să se oprească „în fața Sfinxului”:

E Sfinxul rus, sever, triumfător,
Vărsându-și aprig sângele-n câmpie,
Spre tine ațintind scormonitor
Priviri de ură și prietenie.

Rusia avea încă ceea ce Europa pierduse de mult – „o dragoste arzând nimicitoare” –, o violență care se regenerează făcând prăpăd. Alăturându-se Revoluției Ruse, Vestul urma să aibă parte de o renaștere spirituală printr-o reconciliere pașnică cu Estul.

Nu zdrăngăniți din săbii a pustiu!
Ci anii de măcel uitării dați-i!
Veniți cât încă nu e prea târziu,
Tovarăși suntem și-om trăi ca frații!

Dar dacă Occidentul refuza să îmbrățișeze acest „spirit rus”, Rusia avea să dezlănțuie asupra sa hoardele asiatice:

Dar nu vă vom mai fi în luptă scut.
Nu vom cădea răpuși și nici ostatici,

Ci iadu-l vom privi cu suflet mut,
Cu ochi înguști, mongolici, asiatici.

Nu ne-om clinti când fioroșii huni
Vor jefui și morții de odoare,
Pe frații albi când i-or zvârli-n tăciuni
Și vor intra călare în altare![151]

Inspirația pentru viziunea apocaliptică a lui Blok (și pentru mai toate celelalte din avangarda rusă) era filosoful Vladimir Soloviov. Primele versuri ale poemului său memorabil „Panmongolism” (1894) au fost folosite de Blok ca epigraf la *Sciții.* Ele exprimau de minune neliniștea ambivalentă, teama și fascinația, pe care generația lui Blok le resimțea față de Orient:

Panmongolism! Deși sălbatic nume,
De el auzul meu e desfătat![152].

În ultimul său eseu important, *Trei dialoguri: despre război, progres și sfârșitul istoriei universale* (1900), Soloviov descria o vastă invazie asiatică a Europei sub stindardul Antihristului. Pentru Soloviov, acest „pericol galben” era o amenințare cumplită. Dar pentru sciți, el reprezenta o înnoire. Împletit cu cultura europeană a Rusiei, spiritul de stihie al stepei asiatice avea să reunească lumea.

Andrei Belîi a fost un alt discipol al lui Soloviov. În *Petersburg*, Belîi zugrăvește un oraș aflat în pragul unei catastrofe de proporții. Plasat în toiul Revoluției din 1905, când Rusia era în război cu Japonia, Petersburgul său este

bătut de vânturi șuierătoare venite din stepa asiatică, care aproape că împing orașul înapoi în mare. Romanul este construit pe viziunea din secolul al XIX-lea a unui potop atotdistrugător, o temă constantă în mitul literar al capitalei ruse. Sfidând ordinea naturală, ridicată pe pământ furat mării, creația în piatră a lui Petru invita, se părea, la o răzbunare din partea Naturii. Pușkin a fost primul dintre numeroșii scriitori ruși care au dezvoltat tema diluviană, în *Călărețul de aramă.* Și Odoevski a folosit-o, ca bază pentru nuvela sa „O piedică de după moarte" din *Serile rusești*[*11].

Până la jumătatea secolului al XIX-lea, ideea potopului devenise o parte integrantă a destinului imaginat al orașului, astfel încât până și celebrul tablou al lui Karl Briullov *Ultimele zile ale orașului Pompeii* (1833) era văzut ca un avertisment pentru Sankt-Petersburg[*12]. Slavofilii, precum Gogol, un prieten apropiat al lui Briullov, îl vedeau ca pe o profeție a pedepsei divine pentru decadența occidentală. „S-au abătut fulgerele și s-a inundat totul", comenta Gogol ca pentru a sublinia că orașul de pe Neva risca în mod constant să aibă parte de o catastrofă asemănătoare[153]. Dar și occidentaliștii, precum Herzen, au făcut paralela: „Pompeii este Muza Petersburgului!"[154]. În preajma anului 1917, potopul a devenit o furtună revoluționară. Toată lumea era conștientă de distrugerea iminentă. Acest fapt era exprimat în toate artele – de la ilustrațiile lui Benois pentru *Călărețul de aramă* (1905-1918), ce păreau să prevestească iminenta revoluție prin marea și cerul învolburate, la ritmurile violente („scite") ale *Ritualului primăverii* și poeziei lui Blok:

Pe cerul ce-mbracă Rusia

S-aprinde un foc nesfârșit[155].

Belîi zugrăvește Petersburgul ca pe o civilizație occidentală fragilă, așezată într-un echilibru precar peste cultura „estică” sălbatică a țărănimii. Petru cel Mare – sub forma „Călărețului de aramă” – este prezentat drept Antihristul, călărețul apocaliptic care se îndreaptă spre sfârșitul lumii antrenând și Rusia în iureșul său. Bomba care structurează intriga subțire (un student este convins de revoluționari să-și asasineze tatăl, un birocrat de rang înalt) este un simbol al acestei catastrofe iminente.

Tema centrală a romanului este dezbinarea. Orașul este împărțit în zone ce poartă un război de clasă, iar cele două personaje principale, senatorul Apollon Apollonovici Ableuhov și fiul său, studentul revoluționar Nikolai Apollonovici, se află de părți opuse ale baricadei. Aidoma Rusiei înseși, cei doi Ableuhovi sunt alcătuiți din elemente discordante din Europa și Asia. Sunt urmași ai călăreților mongoli care au pătruns pe teritoriul Rusiei odată cu Genghis-Han; oricât de europenizați ar părea, acest element asiatic îi însoțește mereu. Nikolai este un discipol al lui Kant, dar cu un stil de viață „cu totul mongol”, astfel încât „sufletul lui este împărțit în două”. Apollon este un birocrat tipic european, care gândește după principii raționale și căruia îi plac planurile urbane ordonate. Dar are o teamă morbidă de stepa asiatică, unde era să degere odată în copilărie, și crede că aude sunetul tunător al copitelor cailor în timp ce triburile mongole se apropie dinspre câmpie.

Apollon Apollonovici avea teamă de spațiu.

Priveliștile rurale îl îngrozeau: de dincolo de ghețuri, de zăpezi, de-a pădurilor dungă crestată, viscolul se trezea șuierând; acolo a fost cât pe ce – dintr-o întâmplare prostească – să degere.
Asta s-a-ntâmplat cam în urmă cu cincizeci de ani.
Atunci niște degete reci îi pătrunseseră-n piept; aspru-i atinseră inima; și mâna de gheață-l dusese cu ea. Urcând peste ierarhice trepte, avu totdeauna în față uriașa întindere; de acolo îl chema ne-ncetat mâna aceea de gheață; zbura înspre el infinitul; Imperiul Rus.
Apollon Apollonovici Ableuhov se zăvorâse decenii de-a rândul între ziduri urbane; ura județenele zări cenușii, fumul cătunelor; până și ciorile; o singură dată riscase să plece cu trenul expres prin sumbrele zări ale patriei: plecase, având misiune de stat, de la Petersburg tocmai la Tokyo.
Despre vizita sa în Japonia, Apollon Apollonovici n-a vorbit nimănui.
Obișnuia să-i spună ministrului:
„Rusia e un șes înghețat; îl străbat, urlând, lupii!”.
Ministrul îl privea îndelung, mângâindu-și mustața căruntă; tăcea și ofta; după retragerea din serviciu, voia să…
Dar ministrul muri.
Apollon Apollonovici rămase-atunci singur; în urma lui, secole dispăreau în infinit; în față – mâna de gheață desfășura infinitul.
Infinitul venea înspre el.
O, Rusie, Rusie!

> Ești tu cea răscolind furtunatec vântoase, zăpezi și viforniță? Senatorul părea că aude un glas ce-l chema dintr-un vârf de colină; ba nu; acolo doar lupii flămânzi se adună în haite[156].

Această teamă agorafobică de Asia atinge punctul culminant într-o viziune de coșmar a fiului său revoluționar:

> Nikolai Apollonovici era un monstru depravat… era în China, iar acolo Apollon Apollonovici, împăratul Chinei, i-a poruncit să măcelărească mii de oameni (ceea ce s-a și înfăptuit). În vremuri mai recente, mii de călăreți ai lui Tamerlan cotropiseră Rusia. Nikolai Apollonovici venise în galop în această Rusie pe un armăsar din stepă. Apoi s-a reîncarnat într-un nobil rus. Și și-a reluat vechile obiceiuri: a măcelărit mii acolo. Acum voia să arunce o bombă înspre tatăl său. Dar tatăl său era Saturn. Cercul timpului se închisese. Se instaurase din nou împărăția lui Saturn[157].

Tunetul acelor cai de luptă din stepă era sunetul apropiat al anului 1917. Întrucât, în mintea europenilor Rusiei, violența distrugătoare a revoluției era o forță asiatică.

Printre emigranții care au fugit din Rusia sovietică s-au numărat și un grup de intelectuali cunoscuți sub numele de „eurasianiști”. Stravinski se afla în centrul cercului lor la Paris în anii 1920; prietenii lui, filosoful Lev Karsavin și strălucitul critic muzical Piotr Suvcinski (ginerele lui Karsavin), erau membri de seamă ai grupului. Însă eurasianismul era un curent intelectual dominant în toate comunitățile de emigranți. Mulți dintre cei mai vestiți exilați ruși, printre care

prințul N.S. Trubețkoi, filolog, părintele și teologul Gheorghi Florovski, istoricul Gheorghi Vernadski și lingvistul Roman Jakobson, făceau parte din acest grup. Eurasianismul era în esență un fenomen al emigrației în măsura în care își avea rădăcinile în sentimentul că Rusia fusese trădată de Occident în 1917-1921. Adepții săi, preponderent aristocrați, învinovățeau puterile occidentale pentru neputința lor de a-i învinge pe bolșevici în Revoluție și în războiul civil, care se încheiaseră cu prăbușirea Rusiei ca putere europeană și cu exilarea lor de pe pământul natal. Dezamăgiți de Vest, dar fără a-și pierde încă speranța într-un posibil viitor în Rusia, ei își transformau patria într-o cultură unică („turanică”) din stepa asiatică.

Manifestul fondator al mișcării era *Exod către Est*, o culegere de zece eseuri publicate la Sofia în 1921, în care eurasianiștii anticipau distrugerea Vestului și ascensiunea unei noi civilizații conduse de Rusia sau de Eurasia. La bază, susținea Trubețkoi, autorul celor mai importante eseuri din culegere, Rusia era o cultură asiatică de stepă. Influențele bizantine și europene, care modelaseră statul rus și cultura sa înaltă, abia au pătruns în straturile inferioare ale culturii populare a Rusiei, care se dezvoltaseră mai mult prin contactul cu Estul. Secole la rând, rușii se amestecaseră neîngrădit cu triburile fino-ugrice, cu mongolii și cu alte popoare nomade din stepă. Asimilaseră elemente din limbile lor, muzica lor, obiceiurile și religia lor, astfel încât aceste culturi asiatice fuseseră absorbite în evoluția istorică a Rusiei.

Trubețkoi s-a sprijinit pe geografia rusă, unde ideea eurasianistă avea o istorie îndelungată. În ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, geologul Vladimir Lamanski arătase că

structura solului era aceeași de ambele părți ale munților Ural: era o stepă vastă, care se întindea de la granițele vestice ale Imperiului Rus până la Pacific. Pe baza constatărilor lui Lamanski, geograful eurasianist Savițki a arătat că toată masa continentală eurasiatică era un continuum în termeni biogeografici. Era alcătuită dintr-o serie de zone paralele, dispuse transversal, ca niște panglici, pe continent – câtuși de puțin afectate de munții Ural –, de la câmpiile Ungariei până în Mongolia. Savițki grupa aceste fâșii în patru categorii – începând cu tundra din nord, urmată de pădure, stepă și apoi deșert în sudul extrem. Această geografie nu avea nimic excepțional, dar slujea drept un fel de bază „științifică” pentru argumente mai îndrăznețe cu privire la influența răsăriteană asupra culturii populare a Rusiei.

În eseul său „Despre straturile superioare și inferioare ale culturii ruse” (1921), Trubețkoi și-a propus să dovedească influența asiatică asupra muzicii, dansului și psihologiei ruse. El susținea că, în esență, muzica populară rusă își avea originea în gama pentatonică – argument bazat pe analiza celor mai simple cântece țărănești. Și dansul popular, afirma Trubețkoi, avea multe în comun cu dansurile din Est, mai ales cu cele din Caucaz. Rușii dansau mai curând în șir sau în cerc decât în perechi, ca în tradiția occidentală. Mișcările ritmice erau executate din mâini și din umeri, dar și din picioare. Dansurile bărbătești necesitau foarte multă pricepere, după cum o dovedea căzăceasca, ce presupunea sărituri înalte și atingerea călcâielor cu degetele. Nu exista nimic asemănător în tradiția occidentală – cu o singură excepție, dansul spaniol (pe care Trubețkoi îl punea pe seama influenței maurilor). Și dansul feminin avea trăsături orientale, fiind foarte important

ca dansatoarele să-și țină capul nemișcat și să execute mișcări subtile, ca de păpușă, cu restul corpului. Trubețkoi considera că toate aceste forme culturale erau manifestările rusești ale unei tendințe specific răsăritene spre formule schematice. Acest „spirit oriental” se manifesta în înclinația poporului rus spre contemplare, în atitudinile sale fataliste, în pasiunea sa pentru simetria abstractă și legile universale, în accentul pus pe ritualul religios și în așa-numitul *udal*, sau curaj nestăvilit. Potrivit lui Trubețkoi, aceste atribute sufletești nu erau împărtășite de slavii din Europa de Est, sugerând, în viziunea sa, că ele ajunseseră în Rusia mai curând din Asia decât din Bizanț. „Psihologia turanică” pătrunsese în mintea rusului la un nivel subconștient și lăsase urme adânci asupra caracterului național. Până și ortodoxia rusă, deși își avea originea, la nivel superficial, în Bizanț, era „în esență asiatică în ceea ce privește structurile sale psihologice”, în măsura în care depindea de „o unitate completă între ritual, viață și artă”. Pentru Trubețkoi, această unitate explica natura cvasireligioasă a autorității de stat în Rusia și disponibilitatea rușilor de a i se supune. Biserica, statul și națiunea erau de nedespărțit[158].

Asemenea idei erau susținute de puține dovezi etnografice. Reprezentau o poziție polemică și plină de resentimente față de Vest. Din acest punct de vedere, aveau aceeași sursă ca teza avansată pentru prima oară de Dostoievski, potrivit căreia soarta imperiului era mai curând în Asia (unde rușii puteau fi „europeni”) decât în Europa (unde erau „linge-blide”). Cu toate acestea, dată fiind puterea lor emoțională, ideile eurasianiste au avut un puternic impact cultural asupra emigrației ruse din anii 1920, când cei care jeleau dispariția

țării lor de pe harta europeană puteau spera într-una eurasiatică. Stravinski, de pildă, era profund influențat de vederile mistice ale eurasianiștilor, îndeosebi de ideea unei înclinații rusești („turanice”) naturale spre colectivitate, pe care muzica unor lucrări precum *Nunta țărănească*, prin absența expresiei individuale în părțile cântate și prin căutarea unui sunet difuz și impersonal, era menită să o reflecte[159]. Potrivit lui Suvcinski, imobilitatea ritmică (*nepodvijnost*), cea mai importantă trăsătură a muzicii lui Stravinski în *Nunta țărănească* și în *Ritualul primăverii*, era de natură „turanică”. Ca și în tradiția muzicală răsăriteană, muzica lui Stravinski era caracterizată mai curând de reluarea constantă a unui tipar ritmic, cu variații ale melodiei, decât de opoziții de idei muzicale, ca în tradiția occidentală. Această imobilitate ritmică era cea care crea energia explozivă a muzicii „turanice” a lui Stravinski. Kandinsky s-a străduit să obțină un efect asemănător de energie acumulată în structurarea geometrică a liniilor și formelor, care a devenit emblema artei sale abstracte.

7

„În habitatul lor primitiv am descoperit ceva cu adevărat minunat pentru prima oară în viața mea, iar această minunăție a devenit un element al tuturor lucrărilor mele ulterioare.”[160] Așa își amintea Kandinsky impactul întâlnirii

sale cu populația komi asupra evoluției sale către arta abstractă.

Legătura dintre arta „primitivă” și cea modernă nu este specifică doar avangardei ruse. În toată lumea occidentală exista o fascinație pentru viața și arta triburilor din coloniile îndepărtate, ale culturilor preistorice, ale țăranilor și chiar ale copiilor, ale căror forme primare de expresie au constituit o sursă de inspirație pentru artiști dintre cei mai diverși, precum Gauguin și Picasso, Kirchner și Klee, Nolde și Franz Marc. Dar, în vreme ce artiștii occidentali erau nevoiți să călătorească în Martinica sau în alte ținuturi îndepărtate pentru a-și găsi inspirația sălbatică, „primitivii” rușilor se aflau chiar în curtea lor. Acest fapt a conferit artei lor o însemnătate și o prospețime extraordinare.

Primitiviștii ruși (Malevici și Kandinsky, Chagall, Goncearova, Larionov și Burliuk) s-au inspirat din arta țăranilor ruși și a culturilor tribale ale stepei asiatice. Ei vedeau în această „barbarie” sursa eliberării Rusiei din jugul Europei și al vechilor sale norme artistice. „Noi suntem împotriva Vestului”, declara Larionov. „Suntem împotriva societăților artistice care duc la stagnare.”[161] Artiștii avangardiști s-au grupat în jurul lui Larionov, iar soția acestuia, Goncearova, s-a îndreptat către arta orientală și populară rusă pentru o nouă perspectivă asupra lumii. Goncearova vorbea despre o „estetică țărănească” mai apropiată de formele artistice simbolice ale Estului decât de tradiția figurativă a Vestului. A transpus această calitate simbolică (calitatea icoanelor) în țăranii monumentali, cărora le-a dat chiar și o înfățișare asiatică, din lucrări precum *La cosit* (1910). Toți acești artiști îmbrățișau Asia, considerând-o

parte a identității culturale a Rusiei. „Neoprimitivismul este un fenomen profund național”, scria pictorul Șevcenko. „Rusia și Estul au fost legate indisolubil încă de pe vremea invaziilor tătare, iar spiritul tătarilor, al Estului, a prins rădăcini atât de adânci în viața noastră, încât uneori este dificil de observat unde se termină o trăsătură națională și unde începe o influență răsăriteană... Da, noi suntem Asia și suntem mândri de asta.” Șevcenko a susținut cu detalii teza potrivit căreia arta rusească își avea originile în Orient. Comparând arta populară rusă cu arta indo-persană, el afirma că putea fi „constatată originea lor comună”[162].

Kandinsky însuși era un mare admirator al artei persane și echivala idealurile sale de simplitate și adevăr cu „cele mai vechi icoane ale Rusiei noastre”[163]. Înaintea Primului Război Mondial, Kandinsky a locuit la München, unde el și Marc erau coeditorii almanahului *Der Blaue Reiter* (*Călărețul albastru*). Pe lângă lucrările principalilor artiști ai Europei, *Călărețul albastru* includea artă țărănească și desene realizate de copii, icoane și gravuri populare, totemuri și măști tribale – de fapt, orice reflecta idealul de vitalitate și exprimare spontană pe care Kandinsky îl plasa în centrul filosofiei sale artistice. La fel ca sciții, Kandinsky era atras în această perioadă de ideea unei sinteze între culturile occidentală, primitivă și orientală. Vedea în Rusia Pământul Făgăduinței (și s-a întors aici după 1917). Această căutare a sintezei constituia tema centrală a operelor lui Kandinsky (care erau încă mai curând figurative decât abstracte) din perioada de început (așa-numita „perioadă rusă”). În aceste picturi există în realitate un amestec complex de imagini creștine, păgâne și șamanice din regiunea Komi. În *Viață pestriță* (1907) (ilustrația 19 din al

doilea fascicul), de exemplu, scena are loc cu certitudine în capitala Ust-Sîsolk din Komi, la confluența râurilor Sîsola și Vîcegda (o mică construcție din bușteni în colțul din dreapta-sus al pânzei, chiar sub mănăstirea de pe deal, confirmă acest lucru: populația komi folosea aceste colibe pe piloni drept șoproane pentru depozitare). Pare să fie o scenă creștină rusă. Dar, după cum sugerează Kandinsky prin titlul *Viață pestriță*, dincolo de suprafață se ciocnesc mai multe credințe. Veverița roșie din copac, aflată chiar în centrul vizual al tabloului, căreia îi corespunde cupola aurie a capelei din dreapta, este o emblemă a spiritelor pădurii, cărora populația komi le oferea piei de veveriță drept ofrandă. Bătrânul din prim-plan poate că seamănă cu un pelerin creștin, dar barba lui de o culoare supranaturală (verde deschis) ar putea indica și faptul că e un vrăjitor, în vreme ce toiagul și complicele său muzical, sub forma flautistului din dreapta sa, duc cu gândul la șamanism[164].

Mai multe dintre lucrările timpurii ale lui Kandinsky ilustrează povestea confruntării dintre Sfântul Ștefan și șamanul Pam din Komi pe malurile râului Vîcegda. Potrivit legendei, Pam s-a aflat în fruntea rezistenței populației komi împotriva misionarului rus din secolul al XIV-lea. Într-o dezbatere publică pe malul râului, Pam și-a întemeiat apărarea religiei păgâne pe ideea că șamanii se pricepeau mai bine decât creștinii să vâneze urși și alte animale sălbatice. Dar Ștefan l-a provocat la „o judecată divină prin foc și apă”, îndemnându-l pe Pam să treacă printr-o colibă în flăcări și să plonjeze în râul înghețat. Șamanul a fost nevoit să-și recunoască înfrângerea. În versiunea lui Kandinsky a legendei, zugrăvită în *Toți sfinții II* (1911) (ilustrația 20 din al

doilea fascicul), Pam scapă de prigoană urcându-se într-o barcă. Poartă o „pălărie de vrăjitor” țuguiată. O sirenă înoată pe lângă barcă; alta stă pe piatra din dreapta ei. Doi sfinți sunt cocoțați pe stâncă. Și ei poartă pălării de vrăjitor, dar au și aureole, pentru a simboliza contopirea tradiției creștine cu cea păgână. În stânga, Sfântul Ilie înfruntă în troica sa o furtună – stârnită de flautistul din cer –, trimitere la zeul fino-ugric numit „Tunătorul”, pe care Ilie l-a înlocuit în imaginația religioasă populară. Sfântul Simeon stă pe o coloană în colțul din dreapta-jos al lucrării. Este o altă figură eterogenă, îmbinând trăsături ale fierarului Simeon, care construiește un stâlp din fier pentru a veghea lumea în povestea populară rusă „Cei șapte Simeoni”, și ale Sfântului Simeon Stâlpnicul, care și-a petrecut viața meditând în vârful unui stâlp și a devenit sfântul protector al tuturor fierarilor. În sfârșit, figura din prim-plan, călare pe un cal și cu brațele întinse, este Omul care privește lumea. El este văzut aici într-o dublă formă: drept șamanul care se îndreaptă călare spre lumea spiritelor și ca Sfântul Gheorghe[165]. Această figură reapare în toată opera lui Kandinsky, de la prima sa lucrare abstractă, *Compoziție II*, în 1910, până la ultima, *Avânt moderat*, în 1944. Era un fel de semnătură simbolică a alter egoului său șamanic care folosea arta ca pe un instrument magic pentru a evoca o lume spirituală mai înaltă.

Toba ovală a șamanului este încă un laitmotiv al artei lui Kandinsky. Cercul și linia, care domină schițele abstracte ale lui Kandinsky, erau simboluri ale tobei și bățului șamanului. Multe dintre lucrările sale, precum *Oval nr. 2* (1925) (ilustrația 21 din al doilea fascicul), aveau ele însele formă de tobe. Erau pictate cu hieroglife inventate de Kandinsky pentru a imita

simbolurile văzute pe tobele șamanilor siberieni: o curbă cu cârlig și o linie pentru a simboliza calul, cercuri pentru soare și lună sau ciocuri și ochi pentru a reprezenta podoaba pentru cap sub formă de pasăre pe care mulți șamani o purtau în timpul dansului (ilustrația 22 din al doilea fascicul)[166]. Curba cu cârlig și linia constituiau un cod dublu. Simbolizau calul din lemn pe care șamanul pătrundea pe tărâmul spiritelor în timpul ședințelor. Șamanii buriați își loveau aceste bețe (numite „cai") în timp ce dansau: partea de sus avea forma unui cap de cal, iar cea de jos, a unei copite. În cadrul triburilor fino-ugrice, însăși toba șamanului era numită „cal" și era echipată cu hățuri, în vreme ce bățul era considerat „bici"[167].

În Europa de Est, căluțul din lemn are o origine supranaturală care contrazice statutul benign pe care îl are în camera copiilor din Vest. *Taltos*, sau vrăjitorul, din Ungaria călătorea cu o viteză magică pe un cal din trestie – o trestie ținută între picioare –, care a devenit modelul unei jucării țărănești. În *Kalevala*, eroul Väinämöinen călătorește spre nord pe un armăsar din paie – generații întregi de băieți și fete din Finlanda urmându-i exemplul. În Rusia, calul are o rezonanță culturală aparte, fiind un simbol al moștenirii asiatice a țării – valurile succesive ale invaziei călăreților nomazi din stepă, de la khazari la mongoli, care au modelat cursul istoriei ruse. Calul a devenit o importantă metaforă poetică pentru destinul Rusiei. Pușkin a lansat-o odată cu *Călărețul de aramă.*

Cal mândru, unde galopezi
Și unde-ai să-ți cobori copita?[168]

Pentru cercurile simboliste frecventate de Kandinsky, calul era un simbol al stepei asiatice pe care fusese construită civilizația europeană a Rusiei. Apărea în mod constant în picturile simboliste (cel mai vestit fiind, poate, tabloul *La scăldat pe cal roșu* [1912] de Petrov-Vodkin – ilustrația 25 din al doilea fascicul) și era un laitmotiv în poezia scită, de la „Iapa din stepă” de Blok la „Călărețul palid” de Briusov. Iar sunetul copitelor cailor mongoli care se apropie dinspre stepă se aude pretutindeni în romanul *Petersburg* al lui Belîi. A atribui o „latură întunecată” căluțului de lemn din Rusia, unde copiii îl călăreau, fără îndoială, cu totul nevinovați, ar fi un lucru absurd. Dar, încă de la o vârstă fragedă, rușii erau conștienți de ceea ce însemna să călărești „în galop pe un armăsar din stepă”. Simțeau tropotul greoi al copitelor cailor din stepa asiatică ce se întindea sub picioarele lor.

*1 Numele Turgheniev provine din cuvântul mongol *türgen* („iute”); Bulgakov, de la cuvântul turcic *bulgaq* („a flutura”); Godunov, de la cuvântul mongol *gödön* („tâmpit”); iar Korsakov, de la cuvântul turcic *qorsaq*, un tip de vulpe de stepă. La naștere, Ahmatova se numea Anna Gorenko. Și-a schimbat numele în Ahmatova (despre care se spunea că era numele străbunicii ei tătare) când tatăl său a zis că nu își dorește un poet în familie. Ahmatova pretindea că se trage din Han Ahmat, un urmaș direct al lui Genghis-Han și ultimul han tătar care a primit tribut din partea cnejilor ruși (a fost asasinat în 1481). Nadejda Mandelștam era de părere că Ahmatova inventase originile tătare ale

străbunicii sale (N. Mandelștam, *Hope Abandoned* [Londra,1989], p. 449).

*2 La mult timp după ce șamanismul a devenit o modă, impactul musulman asupra culturii rusești a rămas tabu. Nici măcar în Sankt-Petersburg, oraș bazat pe principiul toleranței religioase, nu a existat vreo moschee până în anul 1909.

*3 Importanța culturală a munților Ural pentru identitatea europeană a Rusiei a persistat până astăzi – după cum o dovedește noțiunea de Europă „de la Atlantic la Urali” avansată de Gorbaciov.

*4 Asta face ca Rusia să constituie o excepție extrem de însemnată la argumentul provocator al lui Edward Said din *Orientalism*: acela că sentimentul european arogant al superiorității culturale a impus „Orientului” un „antitip” sau un „celălalt” care a concurat la cucerirea Estului de către Vest (E. Said, *Orientalism* [New York, 1979]). Said nu face absolut nici o referire la cazul rusesc.

*5 Există însă unele dovezi istorice care susțin teza lui Stasov. Poveștile indiene au fost cu siguranță transmise de migranți în sud-estul Asiei, unde sunt bine cunoscute în zilele noastre; iar epopeea *Ramayana* era cunoscută prin traduceri în Tibet încă din secolul al XIII-lea (vezi J.W. de Jong, *The Story of Rama in Tibet: Text and Translation of the Tun-huang Manuscripts* [Stuttgart, 1989]).

*6 Potrivit lui A.N. Afanasiev, marele specialist în mitologie din secolul al XIX-lea, Sadko era zeul păgân al vântului și furtunilor la vechii slavi (vezi lucrarea sa *Poeticeskie vozzreniia slavian na prirodu*, 3 vol. [Moscova, 1865-1869], vol. 2, p. 214).

*7 Dansul lui Sadko este compus chiar în tonalitatea preferată a lui Balakirev, re bemol major.

*8 Cu Lidia Avilova (o femeie măritată).

*9 Deși și Gogol făcuse referire la asemenea „trântori” ruși în al doilea volum din *Suflete moarte* – N. Gogol, *Dead Souls*, trad. D. Magarshack (Harmondsworth, 1961), p. 265 [N.V. Gogol, *Suflete moarte*, traducere de Emil Iordache, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 328 – n.tr.].

*10 Până și kaizerul Wilhelm al II-lea, cel mai militarist dintre împărații germani, i-a spus lui Vereșceaghin, la expoziția sa de la Berlin din 1897: „*Vos tableaux sont la meilleure assurance contre la guerre*” (F.I. Bulgakov, *V.V. Vereșceaghin i ego proizvedeniia* [Sankt-Petersburg, 1905], p. 11).

11 Povestea unei frumoase prințese care își părăsește tânărul iubit pentru a se mărita cu un funcționar între două vârste. Într-o seară furtunoasă de toamnă, participă la un bal la Sankt-Petersburg, unde are o criză și-și pierde cunoștința. În vis, Neva iese din matcă. Apele ei se revarsă în sala de bal și aduc cu ele un coșciug al cărui capac se deschide, dându-l la iveală pe iubitul ei mort. Zidurile palatului se năruie, iar Petersburgul este înghițit de ape.

*12 Fanteziile apocaliptice cu orașe tehnologice moderne distruse de Natură au obsedat imaginația literară în Europa secolului al XIX-lea (vezi G. Steiner, *In Bluebeard’s Castle*: *Some Notes Towards the Redefinition of* Culture [New Haven, 1971], pp. 20-24).

Anna Ahmatova la Fontannîi Dom

1

Ahmatova a sosit la Fontannîi Dom, fostul palat al Șeremetevilor, în 1918, când s-a dus să locuiască acolo împreună cu al doilea ei soț, Vladimir Șileiko. Casa rămăsese la fel ca întotdeauna, un adăpost în fața distrugerilor războiului și revoluției care transformaseră Petersburgul în cei patru ani de când fusese redenumit Petrograd[*1]; dar, la fel ca în cazul orașului (care își pierduse statutul de capitală), frumusețea palatului era una retrospectivă. Ultimul său proprietar, contele Serghei, nepotul Praskoviei și al lui Nikolai Petrovici, păstrase casa ca pe un muzeu de familie. El însuși scrisese mai multe cărți despre istoria clanului Șeremetev. În timpul Revoluției din februarie 1917, când la palat au venit mulțimi de oameni și au cerut arme ca să lupte împotriva ultimelor trupe loiale țarului, contele deschisese cabinetele cu colecții ale feldmareșalului Boris Petrovici, fondatorul palatului, și le dăduse niște târnăcoape și topoare din secolul al XVI-lea[1]. Ca să-și salveze casa de violența gloatei, a cedat-o statului, semnând un acord cu nou-instalatul guvern sovietic prin care casa urma să devină muzeu, după care a fugit cu familia peste hotare. Vechii servitori ai Șeremetevilor au fost păstrați, iar lui Șileiko, un tânăr și strălucit specialist în arheologia Orientului Mijlociu, care le fusese preceptor

nepoților ultimului conte și era un prieten apropiat al familiei, i s-a permis să-și păstreze apartamentul din aripa de nord. Ahmatova îl cunoștea pe Șileiko de dinainte de război, pe când era un poet minor în cercul ei boem de la clubul „Câinele vagabond”, din care făceau parte Mandelștam și fostul ei soț, poetul Nikolai Gumiliov. Fontannîi Dom nu era doar locul poveștii sale de dragoste cu Șileiko – o atrăgea într-un mod spiritual. Mottoul Șeremetevilor, *Deus conservat omnia* („Dumnezeu păstrează totul”), gravat pe blazonul de la Fontannîi Dom, unde avea să locuiască mai bine de treizeci de ani, a devenit principiul salvator care a călăuzit viața și arta Annei Ahmatova.

Deși avea doar 29 de ani când s-a mutat în palatul Șeremetevilor, Ahmatova, la fel ca noua ei casă, provenea dintr-o lume dispărută. Născută în 1889, învățase la Țarskoe Selo, unde, la fel ca Pușkin, asimilase spiritul poeziei franceze. În 1911 a plecat la Paris, unde s-a împrietenit cu pictorul Amedeo Modigliani; unul dintre numeroasele ei portrete realizate de acesta a fost expus în apartamentul ei de la Fontannîi Dom până în 1952. Poezia ei timpurie a fost influențată de simboliști. Dar în 1913, împreună cu Gumiliov și Mandelștam, s-a alăturat unei noi grupări literare, acmeiștii, care respingeau misticismul simboliștilor, întorcându-se la principiile poetice clasice ale clarității, conciziei și redării fidele a experienței emoționale. A fost deosebit de apreciată pentru poemele sale de dragoste din *Seara* (1912) și *Mătănii* (1914): accesibilitatea și simplitatea stilului versurilor sale au făcut ca poeziile ei să fie reținute cu ușurință; iar vocea și sensibilitatea feminină, o noutate la vremea aceea în Rusia, au făcut să fie extrem de îndrăgite, mai ales în rândul femeilor.

Multe femei încercau să imite stilul inițial al Annei Ahmatova – lucru pe care mai târziu ea avea să-l deplângă. După cum scria în „Epigramă” (1958):

Am învățat femeile să vorbească…
Dar acum, Doamne, nu mai știu cum să le fac să tacă![2]

Înainte de izbucnirea Primului Război Mondial, Ahmatova era în culmea succesului. Înaltă și extraordinar de frumoasă, era înconjurată de prieteni, amanți și admiratori. Era o vreme a libertății, distracției și spiritului boem. Ea și Mandelștam obișnuiau să se facă să râdă unul pe celălalt „atât de mult, încât cădeam pe divan, care cânta din toate arcurile”[3]. Iar atunci, brusc, odată cu izbucnirea războiului, „am îmbătrânit cu o sută de ani”, după cum spunea în poemul ei „În amintirea lui 19 iulie 1914” (1916):

C-un veac îmbătrânit – și totul
Atunci se-ntâmplă, la ceasul anume:
Vara-și proptise în moartea ei cotul,
Arate-abureau câmpii fără nume.

Deodată de oameni drumul calm s-a umplut,
Un bocet cu sunet de-argint năvălise…
Cu fața în palme la cer am cerut
Să mor înaintea năpastei trimise.

Mari umbre de doruri și cânt au fugit
– Povară ce vană în gol azi răsună –
Iar celei pustii Cel-de-Sus i-a menit

Bucoavnă să-ajungă, de veşti în furtună[4].

După toate ororile Primului Război Mondial și Revoluției Ruse, stilul poetic intim și liric al Annei Ahmatova părea să vină dintr-o altă lume. Părea demodat, dintr-un alt secol.

Revoluția din februarie înlăturase nu doar monarhia, ci și o întreagă civilizație. Liberalii și socialiștii moderați, precum Aleksandr Kerenski, care au format Guvernul Provizoriu pentru a conduce țara până la sfârșitul Primului Război Mondial și alegerea unei Adunări Constituante, porniseră de la premisa că Revoluția putea fi limitată la sfera politică. Dar, aproape peste noapte, toate instituțiile cu autoritate s-au prăbușit – Biserica, sistemul juridic, puterea nobilimii funciare, autoritatea ofițerilor din armată și marină, respectul față de cei de rang superior –, astfel încât singura putere reală din țară a trecut în mâinile comitetelor revoluționare locale (sovietelor) ale muncitorilor, țăranilor și soldaților. În numele lor au acaparat puterea bolșevicii lui Lenin în octombrie 1917, instituind Dictatura Proletariatului. Și-au consolidat dictatura ieșind din război și negociind pacea cu Germania. Costul Tratatului de la Brest-Litovsk, semnat în martie 1918, a reprezentat o treime din terenul agricol al Imperiului Rus și mai bine de jumătate din baza sa industrială, dat fiind că Polonia, țările baltice și cea mai mare parte din Ucraina au devenit independente formal, sub protecție germană. Rusia sovietică, ca putere europeană, a fost redusă la un statut comparabil cu cel al Țaratului Moscovei din secolul al XVII-lea. Din rămășițele armatei imperiale, bolșevicii au creat Armata Roșie, care urma să lupte împotriva Albilor (un amestec pestriț de monarhiști, democrați și socialiști care se opuneau

regimului sovietic) și a forțelor de intervenție ale Marii Britanii, Franței, Japoniei, Statelor Unite și altor douăsprezece puteri occidentale care i-au susținut în războiul civil din 1918-1921.

Văzută în general ca un război împotriva tuturor privilegiilor, ideologia practică a Revoluției Ruse îi datora mai puțin lui Marx – ale cărui opere erau prea puțin cunoscute de masele semianalfabete – decât tradițiilor egalitariste și aspirațiilor utopice ale țărănimii. Cu mult înainte de a fi expusă de Marx, poporul rus trăise potrivit ideii că acumularea bogăției era imorală, că orice proprietate reprezenta un furt și că munca fizică era singura sursă adevărată a valorii. În mintea țăranului rus, sărăcia era o virtute creștină – lucru pe care bolșevicii l-au exploatat de minune atunci când și-au intitulat ziarul *Țăranul sărac* (*Krestianskaia bednota*). Această luptă pentru *pravda*, pentru adevăr și dreptate socială, a fost cea care i-a conferit Revoluției statutul cvasireligios în conștiința populară: războiul împotriva averii private era un purgatoriu sângeros în drumul către un rai pe pământ.

Conferind o formă instituțională acestei cruciade, bolșevicii au reușit să valorifice energiile revoluționare ale numeroaselor elemente sărace a căror sursă de satisfacție era să-i vadă distruși pe cei bogați și puternici, indiferent dacă o asemenea distrugere le îmbunătățea sau nu în vreun fel soarta. Le-au permis Gărzilor Roșii și altor grupări autoproclamate de muncitori înarmați să descindă în casele „bogaților” și să le confișteproprietățile. Au ridicat persoane din clasele privilegiate și le-au silit să muncească – de pildă, la curățat străzile de zăpadă sau gunoi. Annei Ahmatova i s-a

cerut să curețe străzile din jurul Fontannîi Dom[5]. Comitetele de locatari (alcătuite de regulă din foști portari și servitori domestici) erau instruite să-i mute pe săracii de la oraș în apartamentele fostelor elite privilegiate. Palatele precum Fontannîi Dom au fost împărțite și transformate în blocuri de apartamente. La scurt timp după preluarea puterii, bolșevicii au dezlănțuit o campanie de teroare în masă, încurajându-i pe muncitori și pe țărani să-și denunțe vecinii Tribunalelor Revoluționare și poliției politice (CEKA) locale. Aproape orice putea fi interpretat drept „contrarevoluționar” – dacă ascundeai proprietăți, întârziai la muncă, te îmbătai sau făceai scandal –, iar în scurt timp închisorile s-au umplut. Majoritatea celor arestați de CEKA în primii ani ai regimului bolșevic fuseseră denunțați de vecinii lor – deseori drept răzbunare. În acest climat de teroare în masă, nici un spațiu privat nu a rămas neatins. Oamenii erau monitorizați în permanență, fiind urmăriți mereu de comitetele de locatari, și trăiau cu teama de a fi arestați. Nu era un moment prielnic pentru poezia lirică.

Ahmatova a fost dată la o parte ca o figură din trecut. Criticii de stânga spuneau că poezia ei intimă nu era compatibilă cu noua ordine colectivistă. Alți poeți din generația ei, precum Pasternak, au reușit să se adapteze la noile condiții ale Revoluției. Sau, ca Maiakovski, erau făcuți pentru asta. Dar Ahmatova își avea rădăcinile într-o tradiție clasică ce fusese eliminată în 1917 și îi venea greu să accepte – așa cum a făcut Mandelștam – noul ei mediu sovietic. A scris foarte puțin în primii ani ai regimului sovietic. Își consuma energia luptând pentru a supraviețui condițiilor dificile ale războiului civil din Petrograd, unde penuria cronică de

alimente și combustibil a redus populația cu mai bine de jumătate, întrucât oamenii mureau sau fugeau din orașul înfometat la țară. Copacii și casele din lemn erau puse la pământ pentru lemn de foc; caii zăceau fără suflare în mijlocul drumului; apele râurilor Moika și Fontanka erau pline de gunoaie; animalele dăunătoare s-au înmulțit, iar bolile s-au răspândit; iar viața de zi cu zi a capitalei țarilor părea să se întoarcă în epoca preistorică, în timp ce oameni disperați căutau prin gunoaie o bucată de pâine pe care să o mănânce sau un lemn pe care să-l pună pe foc[6].

Și închiși în această capitală sălbatică,
Am dat pe veci uitării
Lacurile, stepele, orașele
Și începuturile mărețului nostru pământ natal.
Zi și noapte în cercul sângeros
O moleșeală brutală ne copleșește…
Nimeni nu vrea să ne ajute
Fiindcă am rămas acasă,
Fiindcă, iubindu-ne orașul
Și nu libertatea rapidă, prin fugă,
Am păstrat pentru noi înșine
Palatele sale, focul și apa lui.
Se apropie vremuri diferite,
Adierea morții îngheață deja inima,
Dar orașul sfânt al lui Petru
Va fi monumentul nostru fără voie[7].

Pentru vechea intelectualitate, condițiile erau cu atât mai dificile. În Dictatura Proletariatului, era plasată la fundul grămezii sociale. Deși majoritatea intelectualilor erau recrutați de stat pentru echipe de muncă, puțini aveau slujbe. Chiar dacă primeau mâncare de la stat, era vorba doar de o rație mizeră de categoria a treia – „doar atâta pâine cât să nu-i uiți mirosul”, spunea Zinoviev, șeful partidului din Petrograd[8]. Gorki s-a lansat în apărarea intelectualității înfometate din Petrograd, stăruind pe lângă bolșevici, în rândul cărora era prețuit pentru devotamentul său față de stânga de dinainte de 1917, pentru rații speciale și locuințe mai bune. A creat un refugiu pentru scriitori, urmat mai târziu de o Casă a Artiștilor, și și-a înființat propria editură, numită Literatura Universală, pentru a publica ediții ieftine, de masă, din scrierile clasicilor. La Literatura Universală și-au găsit de lucru numeroși scriitori, artiști și muzicieni ca traducători și redactori. Într-adevăr, multe dintre numele mari ale literaturii secolului XX – Zamiatin, Babel, Ciukovski, Hodasevici, Mandelștam, Piast, Zoșcenko, Blok și Gumiliov – au reușit să supraviețuiască în acei ani de foamete în mare parte datorită patronajului lui Gorki.

Și Ahmatova i-a cerut ajutorul lui Gorki, rugându-l să-i găsească ceva de muncă și să-i obțină o rație. Împărțea cu Șileiko modesta rație alimentară pe care acesta o primea ca asistent în cadrul Departamentului pentru Antichități de la Ermitaj. Nu aveau combustibil pentru foc, dizenteria făcea ravagii printre locuitorii de la Fontannîi Dom și, oricât de extravagant ar putea părea, aveau un câine Saint-Bernard de hrănit, pe care Șileiko îl găsise abandonat și pe care, în spiritul mottoului Șeremetevilor, hotărâseră să-l păstreze. Gorki i-a

spus Annei Ahmatova că nu avea să primească decât o rație extrem de mizeră pentru muncă de birou, după care a dus-o să-i arate valoroasa lui colecție de covoare orientale. Potrivit Nadejdei Mandelștam, „Ahmatova a admirat covoarele lui Gorki, le-a lăudat și a plecat cu mâna goală. Cred că de atunci nu putea suferi covoarele. Miroseau prea tare a praf și a bunăstare ciudată într-un oraș condamnat catastrofal la pieire”[9]. Poate că Gorki s-a temut să o ajute pe Ahmatova; poate că o antipatiza și nu-i plăcea poezia ei. Dar în 1920 a găsit în cele din urmă un post de bibliotecar la Institutul de Agronomie din Petrograd, și poate că Gorki i-a venit în ajutor.

În august 1921, fostul soț al Annei Ahmatova, Nikolai Gumiliov, a fost arestat de CEKA din Petrograd, închis timp de câteva zile și apoi împușcat fără judecată, în baza acuzațiilor, care erau aproape cu certitudine false, de implicare într-o conspirație monarhistă. Gumiliov a fost primul mare poet executat de bolșevici, deși în scurt timp aveau să urmeze mult mai mulți. Odată cu moartea acestuia, în rândul claselor educate a apărut sentimentul că fusese trecut un hotar: civilizația lor pierise. Poemele emoționante din culegerea Annei Ahmatova *Anno Domini MCMXXI* (*În Anul Domnului 1921*) erau un fel de rugăciune, un recviem pentru fostul ei soț și valorile epocii lui.

Ca o văduvă în negru, toamna plânsă
Lasă-n toate sufletele iască…
Tot la soțul ei cu gândul însă,
Hohotele n-au să-i contenească
Până când zăpada păcii, mare,
S-o-ndura de ea, cea tristă,-ncai…

Spre-a uita durere, desfătare,
Nu-i puțin o! viața ca să-ți dai[10].

Ahmatova nu avea speranțe în privința Revoluției – doar temeri. Cu toate acestea, a afirmat cât se poate de răspicat că, după ea, poeții care părăseau Rusia după 1917 săvârșeau un păcat:

Eu nu-s din cei ce părăsiră țara
Lăsând-o ca dușmanii s-o sfâșie.
Nu iau în seamă și nu-mi dau vioara
Pe grosolane măguliri străine mie.

De-un exilat mi-e însă veșnic milă,
Ca de-un bolnav, ca de un deținut;
Pribeagule, ți-i drumul orb și-n silă,
Străina pâine: de pelin zăcut.

Aici, zvârlind ce dram de tinerețe
Avut-am – în vâltoarea cea nebună,
Noi n-abăturăm, când – ca să ne-nghețe –
Venea spre noi, din drum, nici o furtună.

Dar am știut că inima, azi tristă,
Găsi-va pentru toate noimă-apòi…
Că inși mai fără lacrimi nu există,
Mai mândri ori mai simpli decât noi[11].

Ca toți marii poeți ai Rusiei, Ahmatova a simțit obligația morală de a fi „vocea memoriei”[12] țării sale. Dar, în cazul ei,

sentimentul datoriei trecea dincolo de sentimentul național; simțea un imperativ creștin de a rămâne în Rusia și de a suferi alături de popor ceea ce îi rezervase soarta. La fel ca mulți poeți din generația ei, vedea în Revoluție o pedeapsă pentru păcat și considera că era menirea ei să ispășească greșelile Rusiei prin rugăciunea reprezentată de poezie. Ahmatova era o poetă a mântuirii, „ultimul mare poet al ortodoxiei”, după cum spunea Ciukovski, iar tema sacrificiului, a suferinței pentru Rusia apare pretutindeni în opera ei[13].

O, dă-mi ani de suferință-amari,
Insomnie, febră, sufocare,
Ia-mi copil, și prieten, și-acel dar
Enigmatic, Doamne, din cântare;
Tot ce-n liturghia ta-ți cer, iacă,
După-atâta chin și-atâta vaier:
Norul care Rusia o-neacă,
Să-l prefaci în snop de raze-n aer[14].

Fontannîi Dom ocupa un loc deosebit în universul Annei Ahmatova. Ea îl considera un loc binecuvântat, nucleul spiritual al Sankt-Petersburgului, care a devenit Orașul Ideal din poezia sa. În mai multe dintre poemele sale compara Sankt-Petersburgul („orașul sfânt al lui Petru”) cu Kitej, orașul legendar care își apărase valorile sacre în fața necredincioșilor mongoli dispărând sub apele lacului Svetloiar pe un tărâm spiritual[15]. Fontannîi Dom era o altă lume înconjurată de apă. Sanctuarul din interior simboliza civilizația europeană, cultura universală dispărută după care Ahmatova tânjea nostalgică[*2]. Ahmatova era atrasă de istoria

casei. Se considera paznicul acesteia. În prima ei toamnă petrecută acolo, a reușit să demonstreze că stejarii din grădină erau mai bătrâni decât însuși Sankt-Petersburgul. Dăinuiseră mai mult decât orice stăpânire[16]. A cercetat istoria clanului Șeremetev și a simțit un atașament puternic îndeosebi față de Praskovia, care îi împărtășea „harul pentru cântec” și care, la fel ca ea, trăise ca *persona non grata* la Fontannîi Dom.

Ce murmuri, miez de noapte?
Oricum ar fi, Parașa e moartă,
Tânăra stăpână a palatului[17].

Istoria culturală a palatului era o adevărată sursă de inspirație pentru Ahmatova. Simțea prezența marilor poeți ruși care avuseseră într-un fel sau altul legătură cu casa: Tiutcev (prieten al contelui Serghei); Viazemski, care vizitase casa (deși Ahmatova credea în mod greșit că murise în camera în care locuia ea)[*3]; și Pușkin, mai presus de toți, poetul pe care îl adora, care era prieten cu fiul Praskoviei, Dmitri Șeremetev, tatăl ultimului proprietar al casei. Respinsă de editorii sovietici, care îi găseau versurile prea ezoterice, Ahmatova a fost atrasă și mai mult de Pușkin de la mijlocul anilor 1920. Și el fusese cenzurat, chiar dacă de țar cu o sută de ani mai devreme, iar identificarea cu el i-a conferit un avantaj în analiza operei lui Pușkin, subiectul unora dintre cele mai bune lucrări ale sale din această perioadă. Poetă la rândul ei, putea să atragă atenția asupra modului în care Pușkin sfidase autoritățile scriind despre politică și alte chestiuni de ordin moral în forme literare mascate – cam cum proceda și ea în scrierile despre poet.

27. *Ahmatova și Punin în curtea de la Fontannîi Dom, 1927*

Ahmatova și Șileiko au divorțat în 1926. Fusese un soț gelos, și nu numai pe amanții ei, ci și pe talentul ei (odată, la furie, chiar îi arsese poeziile). Ahmatova a plecat de la Fontannîi Dom, dar în scurt timp s-a întors să locuiască acolo

cu noul ei amant, Nikolai Punin, și soția acestuia (de care era despărțit) în apartamentul lor din aripa de sud. Punin era critic de artă, o figură de seamă a mișcării futuriste, dar, spre deosebire de mulți futuriști, cunoștea valoarea culturală a poeților din trecut. Într-un articol curajos din 1922, se pronunțase chiar împotriva lui Troțki, care atacase în *Pravda* poezia Annei Ahmatova și a Marinei Țvetaeva („emigrante înăuntrul și în afara țării”), numind-o „literatură irelevantă pentru Octombrie”[18]. Era un avertisment cu privire la teroarea ce se apropia[*4]. „Dar dacă”, întreba Punin, „Ahmatova s-ar îmbrăca cu o haină de piele și ar purta o stea a Armatei Roșii? Atunci ar fi relevantă pentru Octombrie?”. Dacă Ahmatova era respinsă, „de ce am mai îngădui operele lui Bach?”[19].

În ciuda devotamentului său față de grupul futurist de artiști de stânga, apartamentul lui Punin de la Fontannîi Dom păstra atmosfera Petersburgului prerevoluționar. Erau întotdeauna oaspeți, discuții până noaptea târziu în jurul mesei din bucătărie, oameni care dormeau pe podea. În afară de fosta soție a lui Punin, mama și fiica acesteia și o slujnică pe nume Annușka, micuțul apartament cu patru camere găzduia întotdeauna și alte persoane. Conform standardelor sovietice, spațiul era mult mai mare decât cel la care ar fi fost îndreptățită familia Punin, iar în 1931 fiul Annușkăi și noua lui soție, o fată neștiutoare de carte dintr-o familie de țărani care venise la Petrograd să muncească într-o fabrică, au fost mutați acolo de către comitetul de locatari, iar apartamentul a fost transformat în locuință comună[20]. Condițiile inconfortabile de locuit și sărăcia împovărătoare în care trăiau din salariul mizer al lui Punin (întrucât Ahmatova nu

câștiga nimic în anii 1930) au pus presiune pe relația lor. Deseori izbucneau certuri din cauza mâncării și a banilor, pe care vecinii le auzeau de pe coridor[21]. Lidia Ciukovskaia descrie o vizită pe care i-a făcut-o Annei Ahmatova la Fontannîi Dom în 1938, chiar înainte să se despartă de Punin:

> Am urcat pe scara complicată din spate, care era dintr-un alt veac, cu fiecare treaptă abruptă cât trei. Încă exista o legătură între ea și scară! Când am sunat, mi-a deschis o femeie care-și ștergea mâinile de clăbuci de săpun. Clăbucii aceia și holul ponosit de la intrare, cu porțiunile de tapet scorojit, erau cumva foarte neașteptate. Femeia a luat-o înainte. Bucătăria; sârme pentru rufe, a căror umezeală te izbea în față. Rufele ude erau ca sfârșitul unei povești urâte, ca desprinse din Dostoievski, poate. Dincolo de bucătărie un mic coridor, iar la stânga, o ușă care ducea spre camera ei[22].

2

Fontannîi Dom era doar unul dintre numeroasele foste palate care după 1917 aveau să fie transformate în apartamente comune. Reședința Volkonski de la Moscova, unde prințesa Zinaida Volkonski își găzduia celebrul salon în anii 1820, a fost transformată, în mod asemănător, în apartamente pentru muncitori. Scriitorul sovietic Nikolai Ostrovski a locuit în unul dintre ele în ultimii săi ani de viață,

în 1935-1936, după succesul romanului său realist-socialist *Așa s-a călit oțelul* (1932), din care s-au vândut mai bine de două milioane de exemplare în primii trei ani și care i-a adus autorului, în 1935, cea mai înaltă distincție sovietică, Ordinul Lenin[23]. În același timp, strănepotul Zinaidei, prințul S.M. Volkonski, nepotul decembristului, a locuit la comun într-un apartament muncitoresc din suburbiile Moscovei între 1918 și 1921[24].

Nimic nu ilustrează mai bine realitatea de zi cu zi a Revoluției decât această transformare a spațiului domestic. Nobilimea din provincie a fost deposedată de moșiile ei, conacele au fost arse sau confiscate de comunele țărănești sau de sovietul local, iar cei bogați au fost nevoiți să-și împartă vastele apartamente cu săracii de la oraș sau să le cedeze camere vechilor lor servitori și familiilor acestora. Acest „război împotriva palatelor” purtat de soviete era un război împotriva privilegiilor și simbolurilor culturale ale trecutului țarist. Dar făcea totodată parte dintr-o cruciadă pentru impunerea unui stil de viață mai colectiv, care se afla în centrul revoluției culturale din Uniunea Sovietică. Silindu-i pe oameni să locuiască în apartamente comune, bolșevicii credeau că puteau să le inducă un comportament și o mentalitate comuniste. Spațiul și proprietatea privată aveau să dispară, familia patriarhală („burgheză”) avea să fie înlocuită cu frăția și organizarea comuniste, iar viața individului avea să se topească în comunitate.

În primii ani ai Revoluției, planul a adus cu sine socializarea fondului de locuințe existent: familiilor li se repartiza câte o singură cameră, uneori chiar mai puțin, în vechile blocuri de apartamente, împărțind

bucătăriile și băile cu alte familii. Dar, începând cu anii 1920, au fost create noi tipuri de locuințe pentru a produce această transformare a mentalității. Cei mai radicali arhitecți sovietici, cum ar fi constructiviștii din Uniunea Arhitecților Contemporani, au propus eradicarea completă a sferei private prin construirea unor case comune (*dom kommunî*) în care toate bunurile, până și hainele și lenjeria intimă, aveau să fie împărțite de locatari, unde sarcinile domestice, precum gătitul și creșterea copiilor, erau atribuite unor echipe prin rotație și unde dormeau cu toții într-un singur dormitor mare, femeile cu femeile și bărbații cu bărbații, cu încăperi private create special pentru relațiile sexuale[25].

Au fost construite puține case de acest tip, deși ele s-au conturat amenințător în imaginația utopică și în romane futuriste precum *Noi* (1920) al lui Zamiatin. Majoritatea proiectelor care s-au concretizat, precum complexul Narkomfin (Ministerul de Finanțe), proiectat de constructivistul Moisei Ghinzburg și construit la Moscova între 1928 și 1930, au tins să se apropie foarte mult de forma comună deplină, cu spații private de locuit și blocuri cu spălătorii, băi, săli de mese, bucătării, creșe și școli menite să fie folosite la comun[26]. Însă obiectivul rămânea acela ca arhitectura să-l determine pe individ să se îndepărteze de formele private („burgheze”) de trai domestic și să adopte un stil de viață colectiv. Arhitecții imaginau o utopie în care toată lumea locuia în case comune enorme, extrem de înalte, cu spații deschise verzi de jur împrejurul lor (foarte asemănătoare cu cele concepute de Le Corbusier sau de mișcarea orașelor-grădini din Europa de la acea vreme) și unde totul era asigurat pe o bază socială, de la distracții până la

electricitate. Ei concepeau orașul ca pe un vast laborator de modelare a comportamentului și psihicului maselor, un mediu cu totul controlat, în care impulsurile egoiste ale indivizilor puteau fi modificate în mod rațional pentru ca aceștia să funcționeze ca un singur organism colectiv sau ca o mașinărie[27].

Crearea unui tip nou de ființă umană fusese dintotdeauna obiectivul bolșevicilor. În calitate de marxiști, credeau că firea umană era un produs al evoluției istorice și că putea așadar să fie transformată de o revoluționare a modului în care trăiau oamenii. Lenin era puternic influențat de ideile fiziologului Ivan Secenov, potrivit căruia creierul era un dispozitiv electromecanic care reacționa la stimuli externi. Materialismul lui Secenov a fost punctul de pornire pentru cercetarea lui I.P. Pavlov asupra reflexelor condiționate ale creierului (în special la câini), care a fost susținută masiv de guvernul sovietic, în ciuda vederilor antisovietice bine-cunoscute ale lui Pavlov. Aici se întâlneau știința și socialismul. Lenin spunea despre munca lui Pavlov că era „deosebit de importantă pentru revoluția noastră”[28]. Troțki a devenit de-a dreptul liric cu privire la „posibilitatea științifică reală” de a reconstrui omul:

> Ce este omul? Nu e nici pe departe o ființă completă ori armonioasă. Nu, el este încă o creatură cu totul necorespunzătoare. Omul, ca animal, nu a evoluat conform unui plan, ci spontan, și a acumulat o mulțime de contradicții. Chestiunea modului în care se poate educa și regla, a felului în care se poate îmbunătăți și desăvârși alcătuirea fizică și spirituală a omului reprezintă o

problemă uriașă, care nu poate fi înțeleasă decât pe baza socialismului. Putem construi o cale ferată care să traverseze Sahara, putem ridica Turnul Eiffel și putem vorbi direct cu New Yorkul, dar e sigur că nu putem îmbunătăți omul. Nu este adevărat, putem să o facem! Să produci o „versiune nouă, îmbunătățită" a omului – iată sarcina comunismului pe viitor. Iar pentru aceasta trebuie mai întâi să aflăm totul despre om, despre anatomia, fiziologia și acea parte a fiziologiei lui numită psihologie umană. Omul trebuie să se privească pe sine, să se considere o materie primă – sau, în cel mai bun caz, un produs semifabricat – și să spună: „În sfârșit, scumpul meu *homo sapiens*, o să lucrez la tine"[29].

Și artistul juca un rol central în construirea omului sovietic. Stalin a fost cel care, în 1932, a folosit primul celebra formulă despre artist ca „inginer al sufletului omenesc". Dar ideea artistului ca inginer era centrală pentru întreaga avangardă sovietică (nu doar pentru artiștii care se conformau liniei partidului) și se aplica multor grupări de stânga și experimentaliste care își dedicau arta construirii unei Lumi Noi după 1917: constructiviștii, futuriștii, artiștii afiliați proletcultismului și Frontului de Stânga (LEF), Vsevolod Meierhold în teatru sau grupul Kinok și Eisenstein în cinema împărtășeau în mare măsură idealul comunist. Toți acești artiști erau implicați în propriile revoluții împotriva artei „burgheze" și erau convinși că puteau antrena mintea omenească să vadă lumea într-un mod mai socialist prin intermediul unor noi forme artistice. Aceștia vedeau creierul ca pe o mașinărie complexă pe care o puteau recondiționa

prin reflexe provocate de arta lor mecanicistă (montaj cinematografic, biomecanică în teatru, artă industrială etc.). Întrucât, după ei, conștiința era modelată de mediu, se concentrau asupra unor forme de artă precum arhitectura și filmul documentar, fotomontajul și arta afișelor, creații de haine și țesături, obiecte casnice și mobilă, care aveau un impact direct asupra vieții de zi cu zi a oamenilor.

Constructiviștii s-au aflat în fruntea acestei mișcări de împletire a artei cu viața. În manifestele de la înființarea grupării, scrise în 1921, ei se detașau de istoria artei, respingând pictura de șevalet și alte forme artistice asemănătoare, pe care le considerau individualiste și irelevante pentru noua societate; în schimb, fiind „constructori” și „tehnicieni”, și-au declarat angajamentul față de proiectarea și crearea unor obiecte practice despre care credeau că puteau transforma viața socială[30]. În acest scop, Varvara Stepanova și Vladimir Tatlin au conceput haine și uniforme pentru muncitori. Modelele Varvarei Stepanova, care erau profund geometrice și impersonale, au rupt barierele dintre hainele masculine și cele feminine. Modelele lui Tatlin subordonau elementul artistic celui funcțional. Un palton bărbătesc de primăvară, de pildă, era conceput astfel încât să fie ușor și totuși călduros, dar era croit dintr-un material nevopsit și îi lipseau elementele decorative[31]. Aleksandr Rodcenko și Gustav Kluțis au folosit fotomontajul pentru a transforma reclamele comerciale și chiar ambalajele în așa-numita „artă de agitație”. El Lisițki (convertit mai târziu la arta productivă a constructiviștilor) a conceput mobilier simplu și ușor, care putea fi produs în masă pentru viața de zi cu zi. Era o mobilă multifuncțională și ușor de mutat, așa cum impuneau

condițiile mereu schimbătoare din casa comună. Patul lui pliant era un bun exemplu de filosofie constructivistă. Era extrem de practic, ocupa foarte puțin spațiu în apartamentele sovietice înghesuite și, în același timp, în măsura în care îi permitea persoanei care dormea pe el să-și schimbe locul și partenerul de somn, era menit să fie un element-cheie în mișcarea comunistă de subminare a relațiilor conjugale ale familiei burgheze[32].

Mișcarea proletcultistă (cultură proletară) susținea la rândul ei ideea potrivit căreia artistul trebuia să cultive noi forme de viață socială. „O nouă știință, artă, literatură și moralitate", scria în 1918 unul dintre inițiatorii ei, Pavel Lebedev-Polianski, „înzestrează o nouă ființă umană cu un nou sistem de emoții și credințe"[33]. Originile mișcării datau din anii 1900, când gruparea Înainte (Vpered) a social-democraților (Gorki, Bogdanov și Anatoli Lunacearski) înființase în Italia școli pentru muncitori aduși clandestin din Rusia. Obiectivul era acela de a educa un grup de „socialiști proletari cu conștiință", un fel de clasă muncitoare intelectuală, care avea apoi să disemineze cunoștințele acumulate în rândul muncitorilor și să garanteze astfel că mișcarea revoluționară își va crea propria revoluție culturală. În viziunea vperediștilor, dezvoltarea organică a unei culturi a clasei muncitoare era o condiție prealabilă esențială pentru succesul unei revoluții socialiste și democratice, întrucât cunoașterea era cheia puterii și, până când masele nu o controlau, aveau să rămână dependente de burghezie. Vperediștii au intrat într-un conflict înverșunat cu Lenin, care disprețuia potențialul muncitorilor ca forță culturală independentă; dar, după 1917, când liderii bolșevici erau

preocupați de chestiunea mai presantă a războiului civil, politica culturală a fost lăsată în seama lor. Lunacearski a dobândit titulatura sugestivă de comisar al Instrucțiunii Publice, în vreme ce Bogdanov a devenit șeful organizației Proletkult. La apogeul său, în 1920, Proletkultul număra mai bine de 400.000 de membri în cluburile și teatrele sale, atelierele sale de creație literară și de artă, corurile și formațiile sale muzicale din fabrici, organizați în circa 300 de filiale răspândite pe teritoriul sovietic. Existau până și o Universitate Proletară la Moscova și o *Enciclopedie socialistă*, despre a cărei publicare Bogdanov credea că va pregăti o viitoare civilizație proletară, la fel cum, spunea el, *Encyclopédie* a lui Diderot fusese o încercare a burgheziei în ascensiune din Franța secolului al XVIII-lea de a-și pregăti propria revoluție culturală[34].

După cum era de așteptat în cazul unei mișcări atât de ample, viziunile cu privire la conținutul adecvat al acestei culturi revoluționare erau extrem de diverse. Principala ruptură ideologică viza relația dintre nou și vechi, dintre sovietic și rusesc, în civilizația proletară. În extrema stângă a Proletkultului exista o puternică tendință iconoclastă care savura din plin distrugerea lumii vechi. „A sosit vremea să ciuruim cu gloanțe muzeele”, declara Maiakovski, fondatorul LEF, o largă alianță a futuriștilor și constructiviștilor care încerca să asocieze avangarda cu Proletkultul și cu statul sovietic. El respingea scrierile clasicilor, considerându-le un „gunoi estetic învechit”, și a făcut un joc de cuvinte spunând că Rastrelli, marele arhitect al palatelor din Sankt-Petersburg, ar trebui pus la zid (în limba rusă, *rasstreliat* înseamnă „a executa”). În cea mai mare parte era o demonstrație de

orgoliu intelectual, la fel ca aceste versuri din poemul „Noi” al poetului proletcultist Vladimir Kirillov:

> În numele zilei noastre de mâine îl vom arde pe Rafael,
> Vom distruge muzeele și vom călca arta în picioare[35].

Cu toate acestea, exista și credința utopică potrivit căreia o nouă cultură avea să fie construită pe ruinele celei vechi. Cei mai dedicați membri ai Proletkultului credeau cu tărie în ideea unei civilizații pur sovietice, din care elementele istorice și naționale aveau să fie cu totul epurate. Această „cultură sovietică” urma să fie internaționalistă, colectivistă și proletară. Aveau să existe o filosofie proletară, o știință proletară și arte proletare. Sub influența unor asemenea idei, au apărut forme artistice experimentale. Existau filme fără actori profesioniști (în care erau folosite „tipuri” alese de pe stradă), orchestre fără dirijori și „concerte în fabrică”, la care pe post de instrumente se foloseau sirene, claxoane, linguri și scânduri de spălat rufe. În 1927, Șostakovici a introdus (probabil ironic) sunetele unei sirene de fabrică în punctul culminant al celei de-a doua lui simfonii (*Octombrie*).

Dar era oare posibil să construiești o nouă cultură fără să înveți de la cea veche? Cum puteai obține o „cultură proletară” sau o „intelectualitate proletară” fără ca proletariatul să cunoască arta și știința vechii civilizații? Iar dacă era educat în acest sens, proletariatul și cultura lui aveau să-și păstreze trăsăturile? Membrii moderați ai Proletkultului au fost nevoiți să admită că nu se puteau aștepta să-și construiască noua

cultură pornind de la zero și că, oricât de utopice erau planurile lor, o bună parte din muncă avea să constea în familiarizarea muncitorilor cu vechea cultură. După 1921, odată asigurată victoria bolșevicilor în războiul civil, politica oficială a încurajat o oarecare reconciliere cu sectorul „mic-burghez” (adică al țăranilor și micilor negustori) și cu ceea ce mai rămăsese din intelectualitate, prin intermediul Noii Politici Economice (NEP).

Lenin, care era un conservator în privința artei, fusese dintotdeauna oripilat de nihilismul cultural al avangardei. Odată i-a mărturisit Clarei Zetkin, comunista germană, că nu reușea să înțeleagă operele de artă modernă, care nu îi provocau nici o plăcere. Politica lui culturală era bine ancorată în idealurile iluministe ale intelectualității secolului al XIX-lea și considera că misiunea Revoluției era aceea de a ridica clasa muncitoare la nivelul culturii vechii elite. După cum îi spunea lui Zetkin, „trebuie să păstrăm frumosul, să-l luăm drept model, să-l folosim ca punct de pornire, chiar dacă e «vechi». De ce să întoarcem spatele la ceea ce este cu adevărat frumos doar pentru că este «vechi»? De ce trebuie să facem plecăciuni adânci în fața noului, ca și când ar fi Dumnezeu, doar pentru că este «nou»?”[36].

Dar Proletkultul era supus la presiuni și de sus, și de jos. Majoritatea muncitorilor care îi vizitau cluburile voiau să învețe limba franceză sau să danseze în perechi; voiau să devină, după cum spuneau ei, mai *kulturnîi* („cultivați”), înțelegând prin asta mai „rafinați”. Prin prisma obiceiurilor și simțului lor artistic, masele rusești păreau să se împotrivească experimentelor avangardei. Acestea nu erau tocmai entuziasmate de locuințele comune, care au fost asociate în

permanență cu necesitatea implacabilă. Până și cei care locuiau în case comune își foloseau rareori spațiul social: își luau mâncarea de la cantină și preferau să mănânce în pat decât în sala comună de mese[37]. În modelul sovietic de casă comună de la Moscova, construit în 1930, rezidenții atârnau icoane și calendare cu sfinți pe pereții dormitorului[38]. Imaginile promovate de avangardă, care nu semănau cu viața reală, le erau străine acelor oameni al căror contact cu artele vizuale se limita la icoană. După ce a decorat străzile din Vitebsk pentru prima aniversare a Revoluției din Octombrie, Chagall a fost întrebat de oficialitățile locale: „De ce vaca e verde și de ce casa zboară pe cer, de ce? Care e legătura cu Marx și Engels?”[39]. Sondaje privind obiceiurile de lectură ale populației din anii 1920 arată că muncitorii preferau în continuare povestirile de aventuri în genul celor pe care le citiseră înainte de 1917 și chiar clasicii secolului al XIX-lea, și nu „poezia proletară” a avangardei[40]. Noul gen de muzică a înregistrat același insucces. La un „concert în fabrică” a fost un asemenea vacarm disonant produs de toate sirenele și claxoanele, încât nici măcar muncitorii nu au reușit să recunoască ceea ce trebuia să fie imnul civilizației lor proletare – *Internaționala*[41].

3

„Pentru noi, cea mai importantă dintre toate artele este cinematografia”, ar fi spus Lenin[42]. Acesta prețuia filmul în

special pentru rolul său propagandistic. Într-o țară ca Rusia, unde în 1920 doar doi din cinci adulți știau să citească[43], filmul era o armă vitală în lupta pentru creșterea influenței partidului în zonele rurale izolate, unde au fost improvizate cinematografe în cămine culturale și biserici rechiziționate. Troțki spunea că cinematografia avea să le facă concurență cârciumii și bisericii: urma să atragă populația tânără, al cărei caracter se forma, ca la copii, prin joc[44]. Faptul că la începutul anilor 1920 aproape jumătate din publicul cinematografelor sovietice avea între zece și cincisprezece ani (vârstă la care încep să se formeze ideile politice ale unei persoane) era, în ochii susținătorilor săi de la Kremlin, una dintre principalele virtuți ale acestui mijloc de comunicare[45]. Aceasta era forma de artă a noii societăți socialiste – era mai avansată din punct de vedere tehnologic, mai democratică și mai „realistă" decât oricare dintre artele vechii lumi.

„Teatrul este un joc. Cinematografia înseamnă viață", scria un critic sovietic în 1927[46]. Realismul imaginii fotografice a fost ceea ce a făcut din film „arta viitorului" în Uniunea Sovietică[47]. Alte forme de artă reprezentau viața; dar numai cinematografia putea să surprindă viața și să o reorganizeze ca pe o nouă realitate. Aceasta era premisa grupării Kinok, înființată în 1922 de strălucitul regizor Dziga Vertov, de soția lui, editorul de film Elizaveta Svilova, și de fratele său, Mihail Kaufman, un cameraman îndrăzneț care făcuse parte din Armata Roșie în războiul civil. Cei trei realizau filme de propagandă pentru agitpropul sovietic. Călătorind cu „agit-trenuri" speciale în regiunile din linia întâi în războiul civil, observaseră că sătenii cărora le arătau filmele lor nu aveau așteptări legate de un fir narativ. Majoritatea nu văzuseră

niciodată un film sau o piesă de teatru. „Eram responsabil de vagonul de cinema din unul dintre agit-trenuri”, scria mai târziu Vertov. „Publicul era alcătuit din țărani analfabeți sau semianalfabeți. Nu puteau citi nici măcar subtitrarea. Acești spectatori neprihăniți nu puteau înțelege convențiile teatrale.”[48] Pornind de la această constatare, gruparea Kinok a ajuns să fie convinsă de faptul că viitorul cinematografiei din Rusia sovietică era reprezentat de filmele de nonficțiune. Ideea de bază a grupării era transmisă chiar de numele acesteia. Cuvântul *Kinok* era format din *kino* („cinema”) și *oko* („ochi”) – iar *kinoki*, sau „cine-ochii”, erau angajați într-o luptă pentru vedere. Gruparea a declarat război filmelor de ficțiune ale studiourilor, „fabricii de vise” care înrobise masele față de burghezie, și și-a scos camera pe străzi pentru a realiza filme al căror scop era acela de a „surprinde viața așa cum este” – sau, mai curând, în măsura în care obiectivul său era acela de „a vedea și arăta lumea în numele revoluției proletare”, de a surprinde viața așa cum trebuia să fie[49].

Acest element manipulator reprezenta diferența fundamentală dintre *kinoki* și ceea ce avea să devină cunoscut drept *cinéma-vérité* în tradiția cinematografică occidentală: *cinéma-vérité* aspira la un naturalism relativ obiectiv, în vreme ce (în ciuda pretențiilor lor contrare) *kinoki* își aranjau imaginile din viața reală într-un mod simbolic. Asta poate pentru că abordarea lor vizuală își avea rădăcinile în tradiția simbolică a icoanelor din Rusia. Cel mai renumit film al grupării Kinok, *Omul cu aparatul de filmat* (1929), este un fel de simfonie de imagini înregistrate pe parcursul unei zile în metropola sovietică ideală, de la scene din zori de zi înfățișând desfășurarea unor activități diverse și până la

distracții și plăceri de seară. Filmul se încheie cu o vizită la cinematograful unde este proiectat *Omul cu aparatul de filmat*. Filmul abundă în trucuri și glume vizuale menite să demistifice iluziile din filmele de ficțiune. Cu toate acestea, chiar dacă decodarea necesită mai multe vizionări, ceea ce reiese din această ironie jucăușă este un discurs intelectual strălucit despre faptul de a vedea și realitate. Ce vedem când urmărim un film? Viața „așa cum este ea" sau așa cum este jucată în fața camerelor? Este camera o fereastră asupra vieții sau își creează propria realitate?

Ca toți regizorii sovietici avangardiști, Vertov voia ca cinematografia să schimbe modul în care spectatorii vedeau lumea. Pentru a făuri conștiința sovietică, ei au descoperit o nouă tehnică – montajul. Combinând cadre pentru a obține asocieri și contraste șocante, se urmărea manipularea reacțiilor publicului, îndreptându-l spre ideile pe care regizorul voia să le impună. Lev Kuleșov a fost primul regizor care a folosit montajul în cinematografie – cu mult înainte ca acesta să fie adoptat în Occident. A descoperit întâmplător această tehnică, atunci când lipsa cronică de peliculă din timpul războiului civil l-a făcut să experimenteze și să producă filme noi extrăgând și rearanjând secvențe din filme mai vechi. Penuria de peliculă i-a constrâns pe toți regizorii sovietici inițiali să aranjeze scenele mai întâi pe hârtie (*storyboarding*). Astfel, s-a consolidat structura intelectuală a filmelor lor ca succesiune de gesturi și mișcări simbolice. Kuleșov credea că sensul vizual al filmului era comunicat cel mai bine de aranjarea (montajul) cadrelor, și nu de conținutul scenelor individuale, cum era cazul filmelor mute și chiar al primelor experimente de montaj ale lui D.W. Griffith în

America. După părerea lui Kulešov, prin montarea unor imagini contrastante, cinematografia putea să impună o semnificație și să stârnească emoția publicului. Pentru a-și demonstra teoria, a combinat un singur prim-plan neutru al actorului Ivan Mozjuhin cu trei secvențe vizuale diferite: un castron cu supă fierbinte din care ies aburi, trupul unei femei așezat într-un sicriu și un copil care se joacă. S-a dovedit că publicul a interpretat semnificația prim-planului în funcție de contextul în care se afla, văzând foame pe chipul lui Mozjuhin din prima secvență, suferință în cea de-a doua și bucurie în a treia, deși era unul și același prim-plan[50]. Toți ceilalți mari regizori sovietici de film din anii 1920 au folosit montajul: Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin, Boris Barnet și, în forma cea mai intelectualizată, Serghei Eisenstein. Montajul era atât de important pentru efectul vizual al cinematografiei experimentale sovietice, încât exponenții ei se temeau că mijlocul lor de comunicare avea să fie distrus de apariția filmului sonor. În viziunea acestor regizori, esența artei cinematografice consta în orchestrarea imaginilor vizuale și utilizarea mișcării și a mimicii pentru a sugera emoții și idei. Introducerea unui element verbal avea să reducă filmul la un surogat ieftin al teatrului. Odată cu apariția sunetului, Eisenstein și Pudovkin au propus folosirea sa „contrapunctică”, punând în opoziție sunetul și imaginea, ca element suplimentar de montaj[51].

Montajul necesita un joc actoricesc diferit, capabil să transmită rapid și economic semnificația filmului. O bună parte din teoria cu privire la acest nou tip de actorie s-a datorat lui François Delsarte și Émile Jaques-Dalcroze, care creaseră sisteme de mimică, dans și gimnastică ritmică

(euritmie). Sistemul se baza pe ideea potrivit căreia combinațiile de mișcări și gesturi puteau fi folosite pentru a semnala publicului idei și emoții, iar aceeași idee a fost aplicată de Kulešov atât în pregătirea actorilor, cât și în montajul pentru cinema.

Sistemul Delsarte-Dalcroze fusese adus în Rusia de prințul Serghei Volkonski la începutul anilor 1910. Nepotul decembristului fusese directorul Teatrului Imperial între 1899 și 1901, dar a fost dat afară după o ceartă cu prim-balerina (și amanta țarului) Mathilde Kșesinskaia. Cauza concedierii sale a fost o crinolină. Kșesinskaia refuzase să poarte una în baletul *Camargo*, iar când Volkonski a amendat-o, l-a convins pe țar să-l înlăture din post. Volkonski și-ar fi putut salva cariera anulând amenda, dar, la fel ca bunicul său, nu era genul care să fie deturnat de la obligațiile sale profesionale de un ordin al curții[52]. Singura moștenire reală a scurtului mandat al lui Volkonski a fost descoperirea lui Diaghilev, pe care l-a promovat în prima sa funcție din lumea teatrului ca redactor-șef și editor al revistei anuale a Teatrului Imperial[*5]. După 1901, Volkonski a devenit unul dintre cei mai importanți critici de artă și de teatru din Rusia. Astfel, când a început să promoveze sistemul Delsarte-Dalcroze, deschizându-și chiar propria școală de gimnastică ritmică la Sankt-Petersburg, a atras numeroși adepți din teatrul rus, printre care Diaghilev și Ballets Russes. Esența viziunii lui Volkonski era conceperea corpului omenesc ca un dinam ale cărui mișcări ritmice pot fi antrenate subconștient să exprime emoțiile urmărite de o operă de artă[*6]. Volkonski vedea în corpul uman o mașinărie care se supune „legilor generale ale mecanicii”, dar care este „unsă și pusă în mișcare de sentimente”[53]. După 1917, această

idee a fost adoptată în cercurile sovietice de film și teatru, unde erau vehiculate teorii asemănătoare de „biomecanică” de către marele regizor avangardist Meierhold. În 1919, Volkonski a înființat un Institut Ritmic la Moscova. Până în 1921, când a fost silit să fugă din Rusia sovietică, și-a predat teoriile și la Prima Școală Cinematografică de Stat, unde Kulešov a fost unul dintre regizorii influențați de teoriile sale. La atelierul lui Kulešov, deschis la Moscova în 1920, actorii învățau o serie de mișcări și gesturi care aveau la bază principiile ritmice ale lui Volkonski[54].

Mulți dintre cei mai importanți regizori sovietici avangardiști au urmat cursurile lui Kulešov, printre care Pudovkin, Barnet și Eisenstein. Născut la Riga în 1898, Serghei Eisenstein era fiul unui renumit arhitect în *style moderne* cu strămoși ruși, germani și evrei. În 1915 a plecat la Petrograd, unde a făcut studii de inginerie civilă. În 1917, ca student în vârstă de 19 ani, a fost atras în mulțimile revoluționare care aveau să devină subiectul filmelor sale istorice. În prima săptămână din iulie, Eisenstein a participat la demonstrațiile bolșevice împotriva Guvernului Provizoriu și s-a trezit în mijlocul mulțimii atunci când trăgătorii din cadrul poliției, ascunși pe acoperișurile de pe Nevski Prospekt, au deschis focul asupra demonstranților. Oamenii s-au împrăștiat care încotro. „Am văzut oameni care nu erau tocmai în formă, ba chiar cu o constituție nepotrivită pentru alergat, fugind cât îi țineau picioarele”, își amintea el.

> Ceasurile cu lanț erau smucite din buzunarele vestelor. Portțigaretele zburau din buzunarele laterale. Și bastoane. Bastoane. Bastoane. Panamale… Picioarele m-au purtat în

> afara razei de acțiune a mitralierelor. Dar nu era câtuși de puțin înspăimântător… Aceste zile au rămas în istorie. Istoria după care eram atât de însetat, pe care îmi doream atât de mult să pun mâna![55]

Eisenstein avea să folosească aceste imagini în propria recreare cinematografică a scenei în *Octombrie* (1928), film cunoscut uneori și sub numele *Zece zile care au cutremurat lumea.*

Exaltat de preluarea puterii de către bolșevici, Eisenstein s-a alăturat Armatei Roșii în calitate de inginer pe frontul de nord, lângă Petrograd. A participat la războiul civil împotriva Armatei Albe a generalului Iudenici, care a ajuns la porțile orașului în toamna anului 1919. Tatăl lui Eisenstein era inginer în tabăra Albilor. Analizând aceste evenimente prin intermediul filmelor sale, Eisenstein vedea Revoluția ca pe o luptă a tinerilor împotriva celor bătrâni. Filmele lui sunt impregnate de spiritul unui proletariat tânăr care se revoltă împotriva disciplinei patriarhale a ordinii capitaliste. Personajele burgheze din toate filmele sale – de la șefii de fabrică din primul său film, *Greva* (1924), la figura îngrijită a premierului Kerenski din *Octombrie* – seamănă foarte mult cu tatăl său. „Tata avea 40 de perechi de pantofi de lac”, își amintea Eisenstein. „Nu admitea nici un alt tip. Și avea o colecție uriașă de pantofi «pentru fiecare ocazie». Ba chiar îi nota într-un registru, indicând orice particularitate: «noi», «vechi», «o zgârietură». Din când în când îi trecea în revistă, citind cu voce tare tot registrul.”[56] Eisenstein scria odată că motivul pentru care a ajuns să susțină Revoluția „avea prea puțin de-a face cu nenorocirile reale ale injustiției sociale… ci

în mod direct și complet cu ceea ce este cu siguranță prototipul oricărei tiranii sociale – despotismul tatălui într-o familie”[57]. Dar angajamentul său față de Revoluție avea legătură și cu propria viziune artistică asupra unei noi societăți. Într-un capitol din memoriile sale, „De ce am devenit regizor”, identifică sursa inspirației sale artistice în mișcarea colectivă a inginerilor Armatei Roșii care construiau un pod în apropiere de Petrograd:

> Un mușuroi de recruți necopți și cu chipuri tinerești se mișcau de-a lungul potecilor măsurate cu precizie și disciplină și lucrau armonios la construirea unui pod care se întindea treptat peste râu. Undeva în acest mușuroi mă mișcam și eu. Petice pătrate din piele pe umeri ce susțin o scândură, așezată într-o parte. La fel ca piesele unui dispozitiv mecanic, siluetele se mișcau cu repeziciune, ajungând pe pontoane și aruncând traverse și balustrade prinse cu cabluri unele de altele – era un model ușor și armonios de *perpetuum mobile*, ce se întindea de pe mal, pe un drum din ce în ce mai lung, până la capătul care se îndepărta mereu al podului… Toate acestea se contopeau într-o experiență polifonică, orchestrală, fantastică de realizare a unui lucru… La naiba, era bine!… Nu, nu tiparele din producțiile clasice, nici înregistrările spectacolelor de excepție, nici partiturile orchestrale complexe, nici evoluțiile bine puse la punct ale *corps de ballet* nu mi-au oferit pentru prima oară experiența acelui extaz, încântarea în fața mișcării corpurilor cu viteze diferite și în direcții diferite pe o întindere vastă; ci joaca orbitelor ce se intersectau, forma dinamică și în continuă

> schimbare pe care o luau aceste căi întretăiate și ciocnirile lor în tipare complicate și trecătoare, înainte de a se separa pentru totdeauna. Pontonul… mi-a deschis ochii pentru prima oară în fața acestei fascinații încântătoare care nu avea să mă mai părăsească[58].

Eisenstein avea să încerce să recreeze această senzație poetică în scenele cu mulțimi care îi domină filmele, de la *Greva* la *Octombrie*.

În 1920, întors la Moscova, Eisenstein a aderat la Proletkult ca regizor de teatru și a frecventat atelierul lui Kulešov. Ambele experiențe l-au condus la ideea de *typage* – folosirea unor actori neinstruiți sau a unor „tipologii reale” luate (uneori de-a dreptul) de pe stradă. Tehnica a fost folosită de Kulešov în *Extraordinarele aventuri ale Domnului Vest în Țara Bolșevismului* (1923) și de Eisenstein însuși în mai celebrele *Crucișătorul Potemkin* (1925) și *Octombrie.* Proletkultul avea să exercite o influență de durată asupra lui Eisenstein, îndeosebi asupra modului de abordare a maselor în filmele sale istorice. Dar cea mai puternică influență asupra lui Eisenstein a avut-o regizorul Meierhold, la a cărui școală de teatru s-a înscris în 1921.

Vsevolod Meierhold era o figură centrală în avangarda rusă. Născut în 1874 într-o familie care îndrăgea teatrul, în orășelul de provincie Penza, Meierhold și-a început cariera ca actor la Teatrul de Artă din Moscova. În anii 1900 a început să-și regizeze propriile producții experimentale, influențate de ideile simboliste. Considera că teatrul era o formă artistică deosebit de stilizată, ba chiar abstractă, și nu o imitație a realității, și punea accent pe utilizarea mimicii și a gesticii în

comunicarea ideilor către public. A dezvoltat aceste idei pornind de la tradițiile *commediei dell'arte* italiene și ale teatrului kabuki japonez, care nu difereau atât de mult de practicile lui Delsarte și Dalcroze. Meierhold a pus în scenă numeroase producții strălucite la Petrograd între 1915 și 1917 și a fost una dintre puținele personalități artistice care i-au susținut pe bolșevici atunci când au naționalizat teatrele în noiembrie 1917. Ba chiar s-a alăturat partidului în anul următor. În 1920, Meierhold a fost pus în fruntea departamentului teatral din cadrul Comisariatului Instrucțiunii Publice, principala autoritate sovietică în domeniul educației și artelor. Sub sloganul „Octombrie în Teatru", a pornit o revoluție împotriva vechilor convenții naturaliste ale dramaturgiei. În 1921 a înființat Școala de Stat pentru Regie Teatrală, pentru a-i instrui pe noii regizori care aveau să-i scoată teatrul revoluționar pe străzi. Eisenstein s-a numărat printre primii studenți ai lui Meierhold. El acorda pieselor lui Meierhold meritul de a-l fi inspirat „să renunț la inginerie și «să mă dedic» artei"[59]. Prin intermediul lui Meierhold, Eisenstein a ajuns la ideea spectacolului de masă – la un teatru care să înfățișeze viața reală și să spulbere convențiile și iluziile scenei. A învățat să-l instruiască pe actor să devină un atlet, să-și exprime emoțiile și ideile prin intermediul mișcărilor și al gesturilor; și, la fel ca Meierhold, a introdus în arta sa farsa și pantomima, gimnastica și scamatoriile de circ, simbolurile vizuale puternice și montajul.

Stilul de montaj cinematografic al lui Eisenstein dezvăluie totodată abordarea stilizată a lui Meierhold. Spre deosebire de montajul lui Kulešov, care era menit să influențeze emoțiile subliminal, eforturile lui Eisenstein erau în mod explicit

didactice și expozitive. Juxtapunerea imaginilor era menită să-i implice pe membrii publicului într-un mod conștient – și să-i atragă spre concluziile ideologice corecte. În *Octombrie*, de exemplu, Eisenstein îmbină imagini cu un cal alb care se prăvălește de pe un pod în râul Neva cu scene în care forțele cazace înăbușă demonstrațiile muncitorilor împotriva Guvernului Provizoriu în iulie 1917. Tabloul este unul extrem de complex. Calul fusese multă vreme un simbol al apocalipsei în tradiția intelectuală rusă. Înainte de 1917 fusese folosit de simboliști ca emblemă a Revoluției, a cărei iminență o simțeau. (*Petersburg*, romanul lui Belîi, este bântuit de tropotul copitelor cailor mongoli care se apropie din stepă.) În special calul alb era de asemenea, în mod paradoxal, o emblemă a tradiției bonapartiste. În propaganda bolșevică, generalul călare pe un cal alb era un simbol obișnuit al contrarevoluției. După reprimarea demonstrațiilor din iulie, noul premier al Guvernului Provizoriu, Aleksandr Kerenski, dispusese arestarea liderilor bolșevici, care intenționaseră să se folosească de demonstrații pentru a-și lansa propriul puci. Nevoit să se ascundă, Lenin l-a acuzat pe Kerenski că ar fi contrarevoluționar bonapartist, idee întărită într-o secvență din *Octombrie* care combină scene în care Kerenski trăiește regește la Palatul de Iarnă cu imagini ale lui Napoleon. Potrivit lui Lenin, evenimentele din iulie transformaseră Revoluția într-un război civil, o luptă militară între Roșii și Albi. El milita pentru preluarea puterii, afirmând că Kerenski avea să-și impună propria dictatură bonapartistă dacă sovietul nu prelua controlul. Toate aceste idei se regăsesc în imaginea calului care se prăvălește a lui Eisenstein. Aceasta era menită să inducă publicului ideea că înăbușirea

demonstrațiilor din iulie, așa cum o descrisese Lenin, era momentul hotărâtor din 1917.

O utilizare conceptuală asemănătoare a montajului se regăsește în secvența intitulată în mod ironic „Pentru Dumnezeu și Țară”, în care dramatizează marșul forțelor cazace contrarevoluționare conduse de generalul Kornilov împotriva Petrogradului în august 1917. Eisenstein a realizat o deconstrucție vizuală a conceptului de „Dumnezeu”, asaltându-l pe privitor cu o succesiune de imagini (icoană-topor-icoană-sabie-binecuvântare-sânge) care contestă din ce în ce mai mult această idee[60]. De asemenea, a folosit montajul pentru a dilata timpul și a spori tensiunea – la fel ca în *Crucișătorul Potemkin* (1925), în celebra scenă a masacrului de pe treptele din Odessa în care acțiunea este încetinită prin inserția de prim-planuri cu chipuri din mulțime și imagini repetate cu soldații care coboară scările[*7]. Scena era, dacă tot a venit vorba, absolut fictivă: nu a avut loc nici un masacru pe treptele din Odessa în 1905 – deși el apare deseori în cărțile de istorie.

Aceasta nu era însă prima oară când istoria era modificată de imaginile mitice din filmele lui Eisenstein. Când a sosit la Palatul de Iarnă pentru a filma scena vijelioasă din *Octombrie*, i-a fost arătată scara din stânga („Octombrie”) pe care urcaseră bolșevicii. Dar aceasta era mult prea mică pentru acțiunea de amploare la care se gândea, așa că a filmat scena pe masiva scară a Iordanului, folosită în cadrul procesiunilor de stat în epoca țaristă. Scara Iordanului a rămas întipărită în mintea publicului drept calea triumfătoare a Revoluției din Octombrie. În ansamblu, filmul *Octombrie* al lui Eisenstein era o producție care depășea ca anvergură realitatea istorică. A

chemat 5.000 de veterani din războiul civil – mult mai mulți decât cele câteva sute de marinari și Gărzi Roșii care participaseră la asaltul asupra palatului în 1917. Mulți dintre ei și-au adus propriile arme cu muniție adevărată și au tras cu ele asupra vaselor de Sèvres în timp ce urcau pe scări, rănind mai mulți oameni – și făcând, fără îndoială, mult mai multe victime decât în 1917. Eisenstein își amintea că, după acele focuri de armă, un portar în vârstă care strângea cioburile de porțelan i-a spus: „Oamenii tăi au avut mult mai multă grijă prima dată când au ocupat palatul”[61].

Între timp, Meierhold lua cu asalt baricadele cu propria revoluție în teatru. A început cu spectaculoasa producție a piesei lui Vladimir Maiakovski *Misterul buf* (1918; reluată în 1921) – un amestec de mister și comedie de stradă care dramatiza cucerirea „celor curați” (burghezia) de către „cei necurați” (proletariatul). Meierhold a înlăturat arcada avanscenei, iar în locul scenei a construit o platformă monumentală care pătrundea destul de mult în sala propriu-zisă. În punctul culminant al spectacolului, aducea publicul pe platformă și, la fel ca în piața unui oraș, îl punea să se amestece printre actorii în costume, clovni și acrobați și să li se alăture atunci când sfâșiau cortina pictată cu simboluri – măști și peruci – ale vechiului teatru[62]. Războiul cu iluzia teatrală era rezumat în prologul piesei: „Vă vom arăta viața adevărată – dar în acest spectacol se va transforma în ceva cu totul extraordinar”[63]. Asemenea idei erau mult prea radicale pentru susținătorii politici ai lui Meierhold, care în 1921 a fost eliberat din funcția pe care o deținea la comisariat. Dar a continuat să monteze producții cu adevărat revoluționare. În producția sa din 1922 a piesei *Le cocu magnifique* (1920)

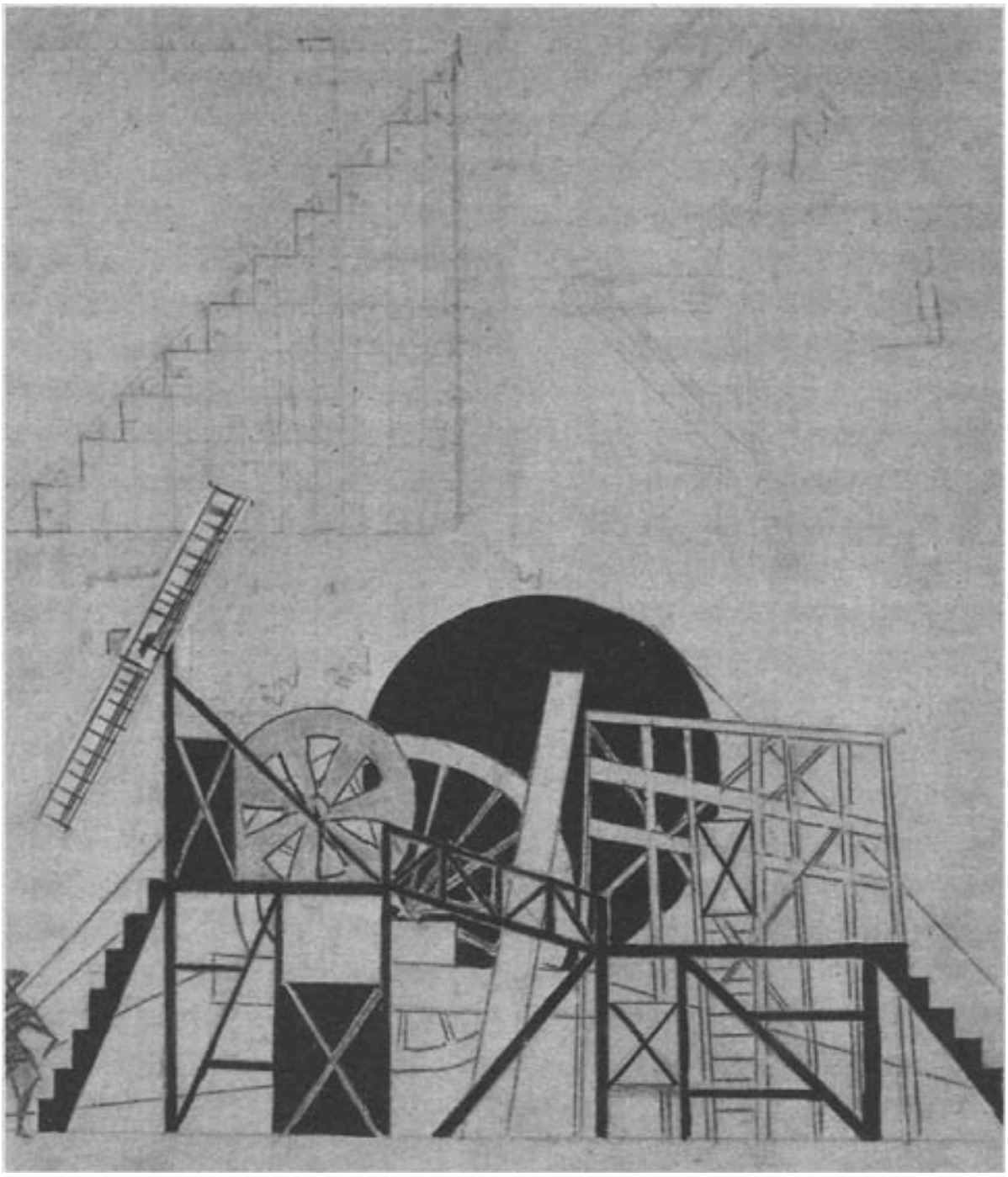
avându-l ca autor pe dramaturgul belgian Fernand Crommelynck, scena (cu decorurile create de artista constructivistă Liubov Popova) a devenit un fel de „eșafodaj multifuncțional”; personajele erau în salopete și se identificau executând diferite numere de circ. În piesa din 1923 a lui Serghei Tretiakov *Pământ năvalnic*, adaptată după *La nuit* de Marcel Martinet, o dramă despre revolta trupelor franceze în Primul Război Mondial, erau mașini și mitraliere nu numai pe scenă, ci și pe culoarele din sală. Lumina era asigurată de niște proiectoare uriașe așezate în partea din față a scenei, iar actorii îmbrăcați în uniforme adevărate de soldați treceau printre spectatori ca să adune bani pentru un avion al Armatei Roșii[64].

Unele dintre cele mai interesante tehnici ale lui Meierhold semănau cu cele din cinematografie, domeniu în care lucra de asemenea ca regizor (a realizat două filme înainte de 1917) și unde, datorită impactului său asupra unor regizori ca Eisenstein și Grigori Kozințev, avea, fără îndoială, cea mai mare influență[65]. În producția sa din 1924 a *Pădurii* lui Ostrovski, de exemplu, Meierhold a folosit montajul împărțind cele cinci acte în treizeci și trei de mici episoade cu interludii de pantomimă, pentru a crea contraste de ritm și atmosferă. În alte producții, îndeosebi în *Revizorul* lui Gogol din 1926, a așezat anumiți actori pe un cărucior pe care l-a împins în partea din față a scenei principale, pentru a simula ideea cinematografică a unui prim-plan. Era puternic influențat de actorii de film, precum Buster Keaton și mai ales Charlie Chaplin, ale căror pelicule erau proiectate în cinematografele din toată Uniunea Sovietică. Accentul pe care Chaplin îl punea

pe mimică și pe gestică îl apropia de idealul teatral al lui Meierhold[66].

Acel ideal era exprimat prin sistemul cunoscut drept „biomecanică”, ce semăna cu reflexologia și gimnastica ritmică a școlii Delsarte-Dalcroze, în măsura în care corpul actorului era perceput ca un dispozitiv biomecanic de comunicare fizică a emoțiilor și ideilor. Meierhold le cerea actorilor să-și însușească tehnicile circului acrobatic, scrimei, boxului, baletului și euritmiei, gimnasticii și dansului modern, astfel încât să poată spune o poveste prin intermediul mișcărilor suple ale întregului corp sau doar prin mimica feței[67]. Sistemul se opunea în mod conștient metodei lui Stanislavski (pe care Meierhold o practicase la Teatrul de Artă din Moscova între 1898 și 1902), prin care actorul era încurajat să se identifice cu gândurile și sentimentele personajului său rememorând experiențe intense din propria viață. În locul acestei expresivități libere, Meierhold insista asupra înregimentării ritmice a actorilor. Era profund interesat de programul de cultură fizică al Armatei Roșii (gimnastică sincron și altele), iar în 1921 a preluat chiar conducerea unui departament teatral special de cultură fizică în cadrul Comisariatului Instrucțiunii Publice, care își propunea să folosească sistemul de gimnastică al armatei pentru „organizarea științifică a muncii” într-un cadru militar experimental[68]. Acest aspect al managementului muncii reprezenta principala diferență dintre biomecanică și școala Delsarte-Dalcroze. Meierhold vedea în actor un artist-inginer care organizează „materia primă” a propriului corp conform principiilor științifice ale timpului și mișcării, considerând că sistemul său era echivalentul teatral al „managementului

științific” din industrie. La fel ca toți bolșevicii, era influențat cu precădere de teoriile inginerului american F.W. Taylor, care folosea studii asupra „timpului și mișcării” pentru a împărți și automatiza sarcinile din industrie.



28. *Liubov Popova – decor pentru producția lui Meierhold din 1922*
a piesei Le cocu magnifique

Lenin era un mare adept al taylorismului. Ipoteza potrivit căreia muncitorul era partea cea mai puțin eficientă din întregul proces de producție era în concordanță cu viziunea sa asupra clasei muncitoare rusești. El vedea în metodele „științifice" ale taylorismului un mijloc de disciplină capabil să remodeleze muncitorul și societatea, făcându-i mai ușor de controlat și de reglementat. Toate acestea erau în concordanță cu credința modernistă în puterea mașinilor de a transforma omul și universul. Entuziasmul lui Meierhold pentru mecanică era împărtășit în mare măsură de avangardă, lucru vizibil în idealizarea de către futuriști a tehnologiei; în fascinația pentru mașini evidentă la fiecare pas în filmele lui Eisenstein și Vertov; în exaltarea producției de fabrică în arta de stânga; și în industrialismul constructiviștilor. Lenin a încurajat cultul lui Taylor și al altui mare industriaș american, Henry Ford, inventatorul egalitarului Model „T", care înflorea pe tot cuprinsul Rusiei la acea vreme: până și cei mai izolați țărani auziseră de Henry Ford (unii dintre ei credeau că era un fel de zeu care organiza munca lui Lenin și a lui Troțki).

Un exponent cu adevărat radical al ideii tayloriste era Aleksei Gastev, inginerul și poetul bolșevic care preconiza mecanizarea mai tuturor aspectelor vieții din Rusia sovietică, de la metodele de producție la tiparele gândirii omului de rând. Prieten cu Meierhold, e posibil ca Gastev să fi fost prima

persoană care a folosit termenul „biomecanică”, undeva în jurul anului 1922[69]. În calitate de „poet proletar” („Ovidiu al inginerilor, minerilor și metalurgilor”, cum îl descria poetul Nikolai Aseev)[70], Gastev a evocat viziunea unei viitoare societăți comuniste în care omul și mașina se contopeau. Versurile sale vibrează la sunetele tunătoare ale furnalului și sirenei fabricii, cântându-și liturghia închinată unui „mesia de fier” care va dezvălui minunata lume nouă a ființei umane pe deplin automatizate.

În calitate de director al Institutului Central al Muncii, înființat în 1920, Gastev a efectuat experimente care să antreneze muncitorii în așa fel încât aceștia să ajungă să lucreze ca niște mașini. Sute de ucenici îmbrăcați identic erau aduși în șir la mesele lor de lucru, iar comenzile erau date de semnalele mașinilor. Muncitorii erau instruiți să bată corect cu ciocanul, de exemplu, ținând în mâini ciocane conectate la o mașină specială și mișcate de aceasta, astfel încât să-și însușească ritmul lor mecanic. Același proces era repetat și la dăltuit, șlefuit și alte operații de bază. Potrivit spuselor sale, obiectivul lui Gastev era acela de a-l transforma pe muncitor într-un fel de „robot uman” – cuvânt care, deloc întâmplător, era un derivat al verbului din rusă (și cehă) „a munci”: *rabotat.* Întrucât considera că mașinile erau superioare ființelor umane, Gastev credea că biomecanizarea avea să reprezinte o perfecționare a umanității. Într-adevăr, vedea în ea următorul pas logic în evoluția omenirii. Gastev își imagina o utopie în care „oamenii” aveau să fie înlocuiți cu „unități proletare” identificate prin coduri precum „A, B, C sau 325, 075, 0 și așa mai departe”. Aceste automate urmau să fie ca niște mașini, „incapabile de gândire individuală”,

supunându-se pur și simplu celor care le controlau. Un „colectivism mecanizat” avea să „ia locul personalității individuale în psihologia proletariatului”. Emoțiile urmau să nu mai fie necesare, iar sufletul omului nu avea să mai fie măsurat de „un strigăt sau un surâs, ci cu ajutorul unui manometru sau vitezometru”[71]. Acesta era paradisul sovietic pe care Zamiatin l-a satirizat în romanul său *Noi*, care înfățișează o lume viitoare a raționalității și înaltei tehnologii, cu ființe aidoma unor roboți care se identifică după numere în loc de nume și ale căror vieți sunt controlate întru totul de Statul Unic și de conducătorul său, Binefăcătorul, figură asemănătoare Fratelui celui Mare. Romanul lui Zamiatin a inspirat *O mie nouă sute optzeci și patru* de George Orwell[72].

Datorită influenței lui Meierhold, doi mari artiști au fost aduși pe orbita cinematografiei. Unul era Dmitri Șostakovici, care a lucrat la teatrul lui Meierhold în 1928-1929, perioadă în care, influențat, fără îndoială, de producția *Revizorului*, a compus opera gogoliană *Nasul* (1930). În studenție, între 1924 și 1926, Șostakovici lucrase ca acompaniator la pian pentru filmele mute ce rulau la cinematograful „Svetlaia lenta” de pe Nevski Prospekt din Leningrad[73]. Acest lucru i-a stabilit un model de viață – compunea pentru cinema ca să câștige bani în plus și să se ferească de necazuri (în total, a compus pentru mai bine de treizeci de filme)[74].

Faptul că a compus pentru marele ecran a influențat profund stilul lui Șostakovici, ca și întreaga școală muzicală sovietică[75]. Sunetul de film al orchestrei sovietice și nevoia de melodii armonioase care să atragă masele sunt evidente. Cu excepția lui Miaskovski, nici un compozitor din secolul XX nu a scris mai multe simfonii decât Șostakovici; nici unul nu a

compus melodii mai bune decât Prokofiev – în ambele cazuri, cu siguranță, un efect al lucrului în cinematografie. Îndeosebi filmele în care se folosea montajul necesitau noi tehnici de compoziție muzicală pentru a reflecta dramaturgia lor polifonică. Era nevoie de o nouă abordare ritmică și de schimbări armonice mai rapide care să se potrivească cu încrucișarea constantă a cadrelor[*8], cu lipiturile abrupte dintre scene și să scoată în evidență asocierile dintre teme și imaginile vizuale. Aceste calități cinematografice sunt vizibile în multe dintre lucrările lui Șostakovici – cu precădere în muzica pentru *Nasul* și în *Simfonia nr. 3* („1 Mai") (1930), cu montajul său rapid de tablouri muzicale. Șostakovici explica odată că, atunci când compunea muzică pentru film, nu respecta principiul occidental obișnuit al ilustrării sau acompaniamentului, ci încerca mai curând să asocieze o serie de secvențe cu o idee muzicală – astfel încât, în acest sens, muzica era cea care dezvăluia „esența și ideea filmului"[76]. Muzica trebuia să fie un element suplimentar al montajului. Acest ideal era redat cel mai bine de prima partitură a lui Șostakovici pentru film, *Noul Babilon* (1929), o reconstrucție cinematografică a evenimentelor revoluționare ale Comunei din Paris din 1871. După cum explica regizorul filmului, Kozințev, muzica nu avea doar scopul de a reflecta sau ilustra acțiunea, ci și de a participa activ la ea, comunicând publicului emoțiile subiacente ale filmului[77].

Celălalt nou recrut al lui Meierhold în lumea cinematografiei era poetul Maiakovski, care a scris vreo treisprezece scenarii de film și a și jucat în câteva (era un bărbat deosebit de frumos). Meierhold și Maiakovski erau buni prieteni încă de dinainte de război. Împărtășeau aceleași

vederi de extremă stângă atât în politică, cât și în teatru, vederi care și-au găsit expresia în colaborarea lor la *Misterul buf.* Maiakovski a jucat rolul „Omului viitorului” – un *deus ex machina* proletar care apărea pe scenă atârnând de tavan – în prima producție (1918) a piesei sale. Aceasta făcea trimitere, spunea el, la el însuși și la Meierhold, la „revoluția noastră din poezie și teatru. Misterul este măreția acțiunii – elementul buf, râsul din ea”[78]. Maiakovski avea nenumărate talente: pe lângă poezie, teatru și cinema, era jurnalist, scria satire și cântece pentru radio, făcea desene cu scurte legende pentru afișele de propagandă în tradiția *lubok* ale Agenției Ruse de Telegraf (ROSTA) și compunea cântecele publicitare pentru magazinele de stat și sloganuri pentru panourile care apăreau pe fiecare stradă. Poezia lui – până și versurile intime, de dragoste, adresate amantei lui, Lili Brik – era îmbibată de politică, iar o bună parte din cele mai cunoscute poeme ale sale, precum alegoria *150.000.000* (1921), o parodie sovietică a bâlinelor, care spune povestea luptei dintre Ivan, liderul celor 150 de milioane de muncitori ruși, și ticălosul capitalist occidental Woodrow Wilson, erau literatură de agitație. Stilul lapidar și iconoclast al lui Maiakovski era anume făcut pentru a avea efect politic într-o țară ca Rusia unde *lubok* și *ceastușka* (un cântec simplu, cu rimă, deseori obscen) aveau rădăcini adânci în conștiința de masă, iar el imita ambele forme literare.

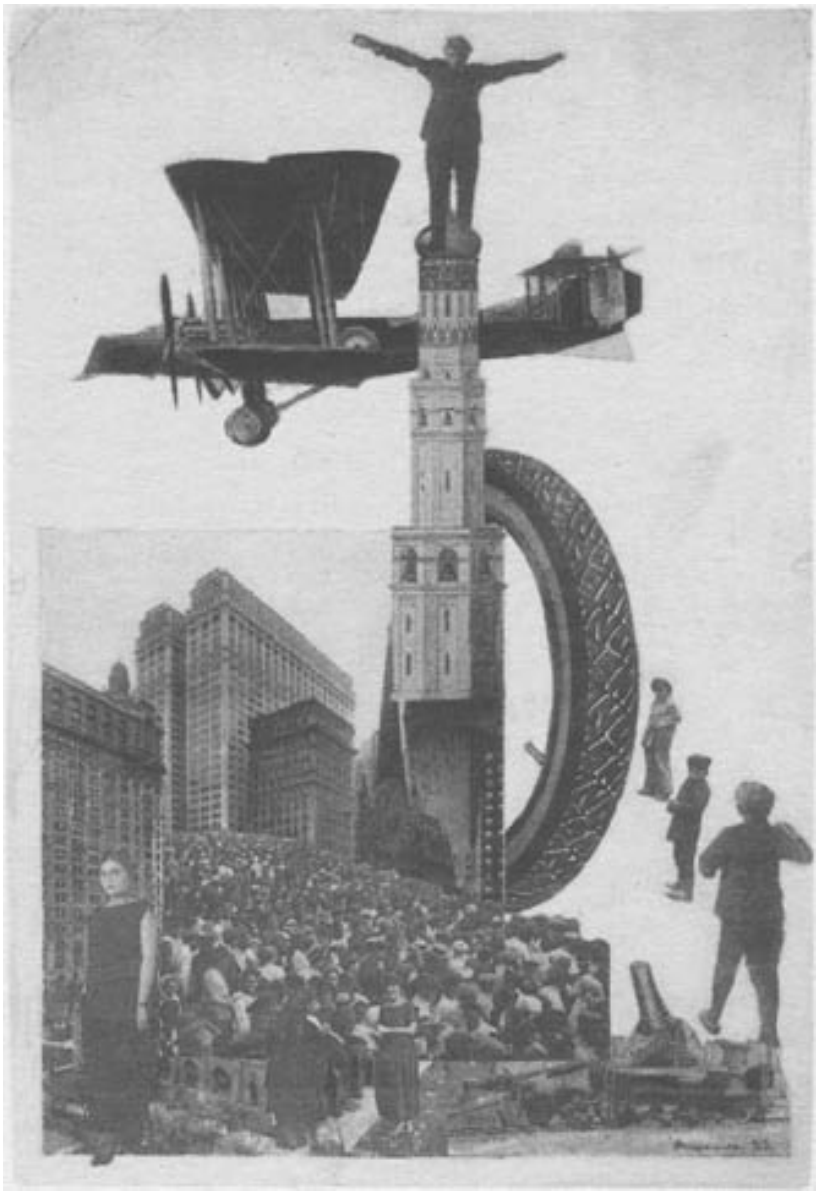
Înainte, țara mea,
mișcă-te mai iute!
Hai, la treabă,
scapă de gunoaiele-nvechite!
Mai puternic, poporul meu,

lovește vrăjmașul,
Fă-l să piară de tot,
acel monstru, vechiul stil de trai[79].

Maiakovski îmbrățișa revoluția fiindcă vedea în ea o accelerare a timpului. Își dorea cu ardoare să vadă cum e înlăturat balastul trecutului, caracterul domestic „mic-burghez” al „vechiului stil de trai” (*bît*), și cum e înlocuit cu o existență superioară, mai spirituală (*bîtie*)[*9]. Lupta împotriva *bît* se afla în centrul îndemnului revoluționar rus de a institui un stil de viață mai comunist[80]. Maiakovski ura *bît.* Ura rutina. Ura toate obiectele banale din „căminul confortabil”: samovarul, ficușii, portretul lui Marx în mica lui ramă, pisica așezată pe exemplare vechi din *Izvestia*, porțelanurile ornamentale de pe polița de deasupra șemineului, cântecul canarilor.

De pe perete, Marx privește întruna
Și, dintr-odată,
Deschizând larg gura,
Începe să răcnească:
Revoluția e încâlcită în fire filistine

Mai groaznic decât Vranghel[*10] e filistinul *bît*
E mai bine
Să smulgem capetele canarilor –
Astfel încât comunismul
Să nu fie răpus de canari[81].



29. *Aleksandr Rodcenko – ilustrație pentru* Pro eto *(1923)*

de Maiakovski

În multe dintre scrierile sale, Maiakovski a vorbit despre dorința lui de a evada din această lume banală a lucrurilor materiale („Ne va transforma pe toți în filistini”) și de a zbura, ca într-o pictură de Chagall, pe un tărâm spiritual superior. Aceasta este tema vastului său poem *Pro eto* (*Despre asta*) (1923), scris sub forma unui cântec de dragoste închinat lui Lili Brik, cu care trăia, cu intermitențe, la Sankt-Petersburg și Moscova, într-un *ménage à trois* cu soțul ei, poetul și criticul de stânga Osip Brik. În autobiografia sa, Maiakovski notează că a scris poemul „despre stilul nostru de viață în general, dar pe baza unui material personal”. Spunea că era o poezie „despre *bît*, iar prin asta înțeleg un mod de trai care nu s-a schimbat câtuși de puțin și care este cel mai mare dușman al nostru”[82]. *Pro eto* consemnează reacția lui Maiakovski la o despărțire de două luni impusă de Lili Brik în decembrie 1922. În poem, eroul, un poet care locuiește singur în camera sa minusculă, în vreme ce iubita sa, Lili, își vede de viața ei domestică și socială încărcată, visează la un poem pe care l-a scris înainte de 1917, în care o figură hristică, o versiune mai pură a eului său de mai târziu, se pregătește pentru revoluția iminentă. Eroul deznădăjduit amenință că se va sinucide aruncându-se de pe un pod în râul Neva: dragostea lui pentru Lili îi complică criza de identitate, fiindcă, în imaginația lui, ea e asociată cu acel *bît* „mic-burghez” din Rusia Noii Politici Economice care l-a abătut din drumul ascetic al revoluționarului adevărat. Această trădare duce la o dramatică punere în scenă a răstignirii naratorului, care face apoi loc viziunii salvatoare a unei utopii comuniste viitoare, în care dragostea nu mai este personală sau trupească, ci o formă superioară de frăție. În punctul culminant al poemului,

naratorul se catapultează o mie de ani în viitor, într-o lume a iubirii colective, unde imploră un chimist să-l readucă la viață:

> Readu-mă la viață –
> Vreau să-mi trăiesc viața!
> Într-o lume în care dragostea nu va fi – o slugă
> a căsniciilor,
> poftei,
> banilor.
> Blestemând patul,
> ridicându-se de pe divan,
> dragostea va păși mândră prin univers[83].

4

În 1930, la vârsta de treizeci și șapte de ani, Maiakovski s-a împușcat în apartamentul comun în care locuise, în apropierea clădirii Lubianka din Moscova, după ce soții Brik îl alungaseră. Suicidul era o temă constantă în poezia lui Maiakovski. Versurile pe care le-a scris pentru biletul său de adio reiau (cu diferențe minore) un poem fără titlu și neterminat, scris probabil în vara anului 1929:

> Cum se spune,
> „Cazul e închis”.
> Barca dragostei
> s-a sfărâmat

de viața obișnuită.
Și suntem cu toții chit
cu viața.
Așa că de ce să ne
ocărâm unul pe celălalt
cu durere și batjocuri?
Celor care rămân – le doresc fericire[84].

Soții Brik au explicat sinuciderea sa drept „consecința inevitabilă a atitudinii hiperbolice a lui Maiakovski față de viață”[85]. Așteptările și speranțele sale transcendentale se loviseră de realitățile vieții. Dovezi recente au condus la ipoteza potrivit căreia Maiakovski nu s-ar fi sinucis. A ieșit la lumină faptul că Lili Brik era agent NKVD, poliția politică a lui Stalin, pe care a informat-o cu privire la vederile personale ale poetului. În apartamentul său comun exista o intrare ascunsă, pe unde cineva ar fi putut să pătrundă în camera lui Maiakovski, să-l împuște pe poet și să scape neobservat de vecini. Însemnările descoperite în arhivele bunului său prieten Eisenstein dezvăluie faptul că Maiakovski trăia cu teama de a nu fi arestat. „Trebuia înlăturat – așa că s-au descotorosit de el”, conchidea Eisenstein[86].

Suicid sau crimă, semnificația morții poetului era cât se poate de clară: individualistul nu mai avea loc în literatura sovietică. Maiakovski era prea ancorat în epoca prerevoluționară, iar tragedia lui era împărtășită de toți avangardiștii care, asemenea lui, trăiau în noua societate. Ultimele opere ale lui Maiakovski fuseseră atacate violent de autoritățile sovietice. Presa a condamnat *Ploșnița* (1929), o uimitoare satiră la adresa moravurilor sovietice și a noii birocrații, cu o

partitură sclipitoare de Șostakovici, care a dus montajul și mai departe, cerând mai multor orchestre să cânte genuri diferite de muzică (de la muzică clasică la foxtrot), atât pe scenă, cât și în afara ei[87]. Se spunea că piesa nu reușise să înfățișeze viitorul sovietic în termeni eroici. „Ajungem la concluzia”, se plângea un critic, „că viața în socialism va fi foarte anostă în 1979” (era, după cum s-a dovedit, o descriere corectă a epocii Brejnev)[88]. Următoarea sa piesă, *Baia*, a cărei premieră a avut loc la teatrul lui Meierhold din Moscova cu doar o lună înaintea morții poetului, a fost un eșec lamentabil, iar critica hilară a birocraților sovietici a fost din nou aspru condamnată în presă. Dar picătura care a umplut paharul a constituit-o expoziția retrospectivă a lucrărilor de artă ale lui Maiakovski, pe care a organizat-o la Moscova în martie 1930. Expoziția a fost evitată cu bună știință de intelectualitatea artistică; poeta Olga Berggolț, care l-a vizitat pe Maiakovski acolo, își amintește că l-a zărit pe „bărbatul înalt cu chip mâhnit și grav, cu mâinile încrucișate la spate, umblând de colo colo prin încăperile goale”[89]. La o serată dedicată expoziției, Maiakovski spunea că nu mai poate realiza ceea ce își propusese – „să râd de lucrurile pe care le consider greșite… și să le fac cunoscută muncitorilor marea poezie, fără să scriu la comandă și fără să cobor cu bună știință standardele”[90].

Activitățile RAPP (Asociația Rusă a Scriitorilor Proletari) le-au făcut viața imposibilă scriitorilor nonproletari și „tovarășilor de drum” de felul lui Maiakovski, care a părăsit LEF, Frontul de Stânga, și s-a alăturat RAPP într-o ultimă încercare disperată de a se salva cu câteva săptămâni înainte de moarte. Înființată în 1928 ca aripă literară a Planului Cincinal al lui Stalin pentru industrie, RAPP se considera

avangarda militantă a unei revoluții culturale împotriva vechii intelectualități. „Unica misiune a literaturii sovietice”, anunța revista ei în 1930, „este zugrăvirea Planului Cincinal și a războiului de clasă”[91]. Planul Cincinal era menit să fie începutul unei noi revoluții care avea să transforme Rusia într-un stat industrializat avansat și să dea putere clasei muncitoare. Un nou val de teroare a fost declanșat împotriva așa-numiților directori „burghezi” din industrie (adică cei care erau în funcție din 1917), iar acesta a fost urmat de un atac similar asupra „specialiștilor burghezi” din profesii și arte. Sprijinită de stat, RAPP i-a atacat pe „dușmanii burghezi” ai literaturii sovietice, despre care spunea că erau ascunși în avangarda de stânga. Cu doar cinci zile înainte să moară, Maiakovski a fost condamnat la o ședință a RAPP în care criticii săi au cerut dovezi că avea să fie citit și douăzeci de ani mai târziu[92].

La începutul anilor 1930, orice scriitor cu o voce personală era considerat suspect din punct de vedere politic. Autorii de satire care au prosperat în climatul relativ liberal al anilor 1920 au fost primii supuși atacurilor. De pildă Mihail Zoșcenko, ale cărui satire morale cu privire la vorbăria goală a birocrației sovietice și înghesuiala din apartamentele comune au fost considerate brusc antisovietice în noul climat politic al Planului Cincinal, în care scriitorii trebuiau să fie optimiști, iar singurul subiect acceptabil pentru satiră erau dușmanii străini ai Uniunii Sovietice. Apoi Mihail Bulgakov, ale cărui satire gogoliene despre cenzură (*Insula purpurie*), despre viața de zi cu zi la Moscova în NEP (*Aventurile lui Cicikov*), xenofobia sovietică (*Ouăle fatale*) și strălucit roman comic *Inimă de câine* (în care un om de știință amintind de Pavlov îi transplantează

unui câine creierul și organele genitale ale unei ființe umane) au fost interzise – nu numai publicarea acestora, ci și lectura lor în manuscris. În sfârșit, Andrei Platonov, inginer și comunist utopic (până în 1926, când a fost exclus din Partidul Bolșevic), ale cărui îndoieli tot mai mari cu privire la costurile omenești ale experimentului sovietic erau reflectate într-o serie de satire distopice extraordinare: *Ecluzele epifaniei* (1927), o oportună alegorie pe marginea proiectelor grandioase, dar în cele din urmă dezastruoase de construire a unor canale ale lui Petru cel Mare; *Cevengur* (1927), o odisee fatală în căutarea adevăratei societăți comuniste; și *Groapa de fundație* (1930), o viziune de coșmar asupra colectivismului în care groapa de fundație a unei imense case comune pentru proletariatul local se dovedește a fi un mormânt monumental pentru omenire. Toate trei au fost condamnate drept „contra-revoluționare”, iar publicarea lor a fost interzisă mai bine de șaizeci de ani.

„Războiul de clasă” al RAPP a atins însă apogeul în 1929, odată cu campania sa de discreditare a lui Zamiatin și Pilniak. Ambii scriitori publicaseră în străinătate opere care fuseseră cenzurate în Uniunea Sovietică: romanul *Noi* al lui Zamiatin a apărut la Praga în 1927; iar *Copacul roșu* al lui Pilniak, un comentariu acid cu privire la declinul idealurilor revoluționare ale statului sovietic, a fost publicat la Berlin în 1929. Dar atacul la adresa lor avea o semnificație care depășea condamnarea operelor individuale. Boris Pilniak, care era președintele Consiliului Uniunii Scriitorilor Ruși – și astfel practic scriitorul numărul unu al Uniunii Sovietice –, era poate cel mai citit și mai imitat scriitor de proză serioasă din țară[*11]. Persecutarea lui era un avertisment anticipat cu privire la

conformarea și supunerea strictă pe care statul sovietic avea să le impună tuturor scriitorilor săi de la începutul primului Plan Cincinal.

Asta pentru că Planul Cincinal nu era doar un program de industrializare. Nu era nimic mai puțin decât o revoluție culturală în care toate artele erau convocate de stat într-o campanie de construire a unei noi societăți. Conform planului, principalul obiectiv al scriitorului sovietic era acela de a trezi conștiința muncitorilor, de a-i înrola în „lupta" pentru „construirea socialismului" prin intermediul unor cărți cu conținut social pe care aceștia să le înțeleagă și la care să se raporteze ca la niște idealuri pozitive. Pentru militanții RAPP, acest obiectiv putea fi realizat doar de scriitori precum Gorki, cu trecutul său proletar impecabil, nu de scriitorii „burghezi" de stânga, considerați simpli „tovarăși de drum". Între 1928 și 1931, circa 10.000 de „scriitori de șoc", confrații literari ai „muncitorilor de șoc" care aveau să fie vârful de lance în eforturile de realizare a Planului, au fost luați din ateliere și antrenați de RAPP să scrie povestiri muncitorești pentru presa sovietică[93].

Gorki era aclamat ca model pentru această literatură sovietică. În 1921, oripilat de transformarea Revoluției într-o dictatură violentă, Gorki a fugit în Europa. Dar nu a putut îndura viața de exilat: era decepționat de ascensiunea fascismului în patria sa adoptivă, Italia; și a ajuns la convingerea că viața în Rusia lui Stalin avea să devină suportabilă odată ce Planul Cincinal rezolva problema înapoierii țăranilor, care, în viziunea sa, fusese cauza eșecului Revoluției. Din 1928, Gorki a început să-și petreacă verile în Uniunea Sovietică, iar în 1931 s-a întors acasă pentru

totdeauna. Fiul risipitor a fost copleșit cu onoruri: străzi, clădiri, ferme și școli botezate cu numele său; o trilogie de filme despre viața sa; Teatrul de Artă de la Moscova a fost rebotezat Teatrul Gorki; iar orașul său natal (Nijni Novgorod) i-a preluat, de asemenea, numele. În plus, a fost numit în fruntea Uniunii Scriitorilor, post ocupat anterior de Pilniak.

Gorki sprijinise inițial campania RAPP de promovare a scriitorilor-muncitori ca experiment temporar, dar în scurt timp și-a dat seama că operele acestora lăsau de dorit. În aprilie 1932, Comitetul Central a adoptat o rezoluție de desființare a RAPP, împreună cu toate celelalte grupări literare independente, și le-a trecut sub controlul centralizat al Uniunii Scriitorilor. Influența lui Gorki a fost hotărâtoare în această schimbare bruscă de direcție, dar lucrurile nu au ieșit întocmai cum le plănuise. Gorki vizase două lucruri: să se pună capăt „războiului de clasă" distrugător în fruntea căruia se afla RAPP; și să se redea literaturii sovietice principiile estetice stabilite de Tolstoi. În octombrie 1932, o întrunire celebră la care au participat Stalin și alți lideri de la Kremlin, precum și cincizeci de scriitori și alți funcționari a avut loc în casa lui Gorki de la Moscova. În cadrul acestei întruniri a fost formulată doctrina realismului socialist, deși, la momentul respectiv, Gorki nu bănuia că avea să devină o dogmă pentru toți artiștii din Uniunea Sovietică. Gorki trăia cu impresia că realismul socialist avea să unească tradițiile realist-critice ale literaturii secolului al XIX-lea cu romantismul revoluționar al tradiției bolșevice. Urma să îmbine descrierea vieții umile de zi cu zi din Uniunea Sovietică cu o viziune a promisiunii eroice a Revoluției. Dar în versiunea lui Stalin a doctrinei, așa cum a fost ea definită la

Primul Congres al Uniunii Scriitorilor din 1934, artistul trebuia să zugrăvească viața sovietică nu așa cum era ea în realitate, ci așa cum trebuia să devină:

> Realismul socialist înseamnă nu numai a cunoaște realitatea așa cum este ea, ci și a ști încotro se îndreaptă. Se îndreaptă spre socialism, se îndreaptă spre victoria proletariatului internațional. Iar o operă de artă creată de un realist-socialist este una care arată încotro duce acea luptă a contradicțiilor pe care artistul a văzut-o în viață și pe care a reflectat-o în lucrările sale[94].

În această formulă, artistul urma să producă un panegiric sau o formă de artă simbolică care să se conformeze cu strictețe discursului partidului cu privire la dezvoltarea socialistă[95]. În vreme ce *kinoki* și alți artiști avangardiști ai anilor 1920 se străduiseră să lărgească viziunea publicului lor asupra libertății și a posibilităților, artiștii trebuiau acum să fixeze acea viziune în moduri strict prescrise de stat. Noul scriitor sovietic nu mai era creatorul unor opere de artă originale, ci cronicarul unor povești care se regăseau deja în folclorul partidului[96]. Exista un fel de „intrigă-tip” pe care scriitorii sovietici trebuiau să o folosească atunci când își scriau romanele și își conturau personajele. În forma sa clasică, consacrată de romanul de tinerețe al lui Gorki *Mama* (1906), intriga era o versiune bolșevică a bildungsromanului: eroul, un tânăr muncitor, se alătură luptei de clasă și, sub îndrumarea tovarășilor cu vechime în partid, dobândește o conștiință superioară, o mai bună înțelegere a lumii din jurul său și a sarcinilor viitoare ale Revoluției, după care moare

pentru cauză ca un martir. Romanele de mai târziu au adăugat diverse elemente la această intrigă-tip: *Ceapaev* al lui Dmitri Furmanov (1923) a fixat modelul eroului din războiul civil; în vreme ce *Cimentul* lui Feodor Gladkov (1925) și *Așa s-a călit oțelul* de Ostrovski au ridicat muncitorul în producție comunist la statutul de Prometeu, capabil să învingă orice îi stă în cale, până și cele mai neîmblânzite forțe ale lumii naturale, câtă vreme îi permite partidului să-i canalizeze energiile. Însă, în esență, povestea pe care o putea spune romancierul se limita strict la versiunea mitică a partidului asupra propriei istorii revoluționare; până și scriitorii cu experiență erau nevoiți să-și modifice operele dacă nu aderau la această doxologie[*12].

Pentru cititorul occidental sofisticat, aceasta pare, fără îndoială, o pervertire cumplită a rolului literaturii. Dar lucrurile erau văzute altfel în Rusia lui Stalin, unde masa covârșitoare a publicului cititor nu era familiarizată cu convențiile ficțiunii literare, iar diferența dintre lumea reală și cea a cărților era conștientizată într-o mai mică măsură. Oamenii abordau literatura, așa cum probabil abordaseră odinioară icoanele sau viețile sfinților, cu convingerea că ea conținea adevăruri morale care să le călăuzească viața. Scriitorul german Lion Feuchtwanger comenta cu privire la această trăsătură aparte a publicului cititor sovietic în 1937, cu ocazia unei vizite la Moscova:

> Setea de lectură în rândul poporului sovietic este cu totul inimaginabilă. Ziare, reviste, cărți – toate acestea sunt absorbite fără a-i potoli setea câtuși de puțin. Cititul este una dintre principalele activități ale vieții de zi cu zi. Dar

> pentru cititorul din Uniunea Sovietică nu există, ca să spunem așa, diviziuni clare între realitatea în care trăiește și lumea despre care citește în cărți. Cititorul îi tratează pe eroii cărților sale ca și când ar fi oameni adevărați. Se ceartă cu ei, îi denunță, ba chiar vede realități în evenimentele și personajele poveștii[97].

Isaiah Berlin observa aceeași atitudine față de literatură cu ocazia vizitei sale în Uniunea Sovietică în 1945:

> Cenzura rigidă care, pe lângă multe altele, a suprimat pornografia, gunoaiele și thrillerele de mâna a doua care umplu chioșcurile gărilor din Vest a servit la a produce o reacție mai pură, mai directă și mai naivă a cititorilor și spectatorilor de teatru din Uniunea Sovietică decât a noastră; am remarcat că, la reprezentațiile pieselor lui Shakespeare, Sheridan sau Griboedov, cei din public, unii dintre ei în mod evident oameni de la țară, reacționau la ce se întâmpla pe scenă sau la replicile actorilor… cu manifestări zgomotoase de aprobare sau dezaprobare; entuziasmul stârnit era, pe alocuri, foarte puternic și, pentru un vizitator din Occident, neobișnuit și emoționant[98].

În cinematografie, preocuparea statului ca arta să joace un rol didactic din punct de vedere moral a fost crucială pentru ascensiunea filmului realist-socialist. Odată cu inițierea Planului Cincinal, partidul și-a pierdut răbdarea cu regizorii avangardiști, ale căror filme intelectuale nu au atras niciodată masa publicului. Sondajele arătau că publicul sovietic prefera

filmele străine, aventurile pline de acțiune sau comediile romantice, în detrimentul filmelor de propagandă ale lui Vertov sau Eisenstein[99]. În 1928 s-a organizat o Conferință de Partid pe tema Cinematografiei, în cadrul căreia s-a cerut vehement ca filmul să joace un rol mai eficient în mobilizarea entuziasmului maselor pentru Planul Cincinal și războiul de clasă. Regizorii avangardiști din anii 1920 – Vertov, Pudovkin, Kulešov – au fost cu toții condamnați drept „formaliști", intelectuali preocupați mai curând de arta cinematografică decât de filme care să poată „fi înțelese de milioane de oameni"[100]. Filmul *Octombrie* al lui Eisenstein, care fusese lansat în ajunul conferinței, a fost atacat cu înverșunare pentru atenția „formalistă" acordată montajului, pentru lipsa oricăror eroi individuali în film, ceea ce făcea ca masa publicului să se regăsească mai greu în el, pentru distribuția-*typage* a personajului lui Lenin (interpretat de un muncitor pe nume Nikandrov), a cărui lipsă de expresivitate a jignit profund sensibilitățile partidului, și – o ofensă gravă adusă lui Stalin, care a dispus ca imaginea lui să fie scoasă din film după ce l-a urmărit în avanpremieră la studio – pentru faptul că îl înfățișa pe Troțki, liderul militar al insurecției din octombrie, care fusese exclus din partid cu doar trei luni înainte să înceapă conferința[101].

Însă existau la fel de multe critici și la adresa conducerii Sovkino, societatea sovietică de producție cinematografică aflată în subordinea Comisariatului lui Lunacearski, pentru faptul că nu reușea să ofere o alternativă sovietică atrăgătoare și mai sănătoasă la filmele ieftine importate de peste hotare. Ca armă de propagandă a statului, cinematografia sovietică trebuia să fie populară. „Filmele noastre trebuie să fie 100%

corecte din punct de vedere ideologic și 100% viabile din punct de vedere comercial”, declara un membru de rang înalt al partidului[102].

În 1930 Sovkino a fost în cele din urmă dizolvată, împreună cu studiourile independente care înfloriseră în anii 1920, iar cinematografia sovietică a fost naționalizată, devenind o vastă întreprindere de stat sub conducerea centralizată a Soiuzkino (Trustul de Film al Uniunii Sovietice). Aparatcicul său șef, Boris Șumiațki, a devenit autoritatea supremă în lumea cinematografiei sovietice (până la arestarea și executarea sa ca „troțkist” în 1938), cu toate că Stalin, care iubea cinematografia și viziona deseori filme în cinematograful său de la Kremlin, monitoriza atent filmele noi și intervenea adesea în producția lor[*13]. Șumiațki conducea un fel de „Hollywood sovietic”, studiourile enorme de la Moscova, Kiev, Leningrad și Minsk producând o serie de musicaluri sovietice de succes, comedii romantice, filme de război și filme după modelul westernurilor („esternuri”), precum *Ceapaev* (1934), filmul preferat al lui Stalin[*14]. Șumiațki a întocmit un Plan Cincinal pentru cinematografie, care prevedea ca doar în 1932 să se producă nu mai puțin de 500 de filme. Toate urmau să se conformeze noilor directive ideologice, care impuneau o viziune optimistă asupra vieții sovietice, cu personaje individuale pozitive, preluate din rândurile proletariatului. De producție răspundeau producători și scenariști controlați de partid, în așa fel încât tot acest divertisment să fie corect din punct de vedere politic. „Viața devine mai veselă, tovarăși” era replica celebră a lui Stalin. Însă erau permise doar anumite tipuri de distracție.

Acesta era climatul în care s-a întors Eisenstein în 1932. În anteriorii trei ani fusese plecat peste hotare – ca ambasador semidisident al cinematografiei sovietice. A călătorit în Europa și la Hollywood ca să afle mai multe despre noile tehnici de sunet, semnând pentru mai multe filme pe care nu le-a făcut niciodată. Se bucura de libertatea Vestului și, fără îndoială, se temea să se întoarcă în Rusia, unde atacurile lui Șumiațki la adresa „formaliștilor" erau extreme atunci când erau îndreptate împotriva lui. Stalin l-a acuzat pe Eisenstein că dezertase în Occident. NKVD-ul i-a hărțuit biata mamă până când aceasta l-a implorat pe Eisenstein să se întoarcă acasă, amenințând-o că în caz contrar va fi pedepsită. În primii doi ani după revenirea în țară, Soiuzkino a refuzat să producă mai multe filme propuse de Eisenstein. S-a retras într-o funcție de profesor la Școala Cinematografică de Stat și, deși lăuda cu generozitate (în declarațiile publice) filmele mediocre care se produceau pe bandă rulantă la acea vreme, a apărat cu fermitate filmele pe care le regizase, refuzând în mod curajos să-și facă autocritica, așa cum i se cerea, la a Doua Conferință a Partidului privind Cinematografia din 1935[103].

Presat să producă un film care să corespundă tiparului realist-socialist, Eisenstein a acceptat în 1935 o comandă din partea Komsomolului (Uniunea Tineretului Comunist). Urma să scrie un scenariu de film care prelua titlul povestirii lui Turgheniev „Lunca Bejin" din *Povestirile unui vânător* (și mai nimic altceva), în care câțiva țărani tineri discută despre semnele supranaturale ale morții. Filmul era inspirat în realitate de povestea lui Pavlik Morozov, un băiat erou care, potrivit versiunii promovate de regimul stalinist asupra vieții sale, fusese ucis de „culacii" din cătunul său izolat din Urali

după ce își denunțase propriul tată, președintele sovietului din sat, ca adversar culac al campaniei sovietice de colectivizare[*15]. În 1935, cultul lui Morozov ajunsese la apogeu: fuseseră compuse despre el cântece și poeme, ba chiar și o cantată cu orchestră completă și cor. Fără îndoială, acest lucru l-a convins pe Eisenstein că nu risca nimic dacă realiza un film despre el. Dar modul în care a conceput filmul a fost considerat inacceptabil. L-a transformat dintr-o poveste despre indivizi într-un conflict între tipologii, între vechi și nou, iar într-o scenă care îi înfățișa pe comuniști dărâmând o biserică pentru a înăbuși rezistența sabotorilor culaci s-a apropiat periculos de mult de sugestia că colectivizarea fusese ceva distructiv. În august 1936, când filmările erau aproape încheiate, Șumiațki i-a cerut lui Eisenstein să rescrie scenariul. Cu ajutorul scriitorului Isaac Babel, a reînceput să filmeze toamna. Scena cu biserica a fost eliminată și s-a adăugat un discurs omagial la adresa lui Stalin. Dar mai târziu, în martie 1937, Șumiațki a cerut să se sisteze toate filmările. Într-un articol din *Pravda*, l-a acuzat pe Eisenstein că prezenta colectivizarea ca pe un conflict stihial între bine și rău și a criticat filmul pentru trăsăturile sale „formaliste” și religioase[104]. Eisenstein a fost nevoit să publice în presă o „mărturisire” a greșelilor sale, deși a fost formulată astfel încât să fie interpretată de cei ale căror opinii contau pentru el ca un atac satiric la adresa stăpânilor săi staliniști. Negativele filmului au fost arse – cu excepția câtorva sute de cadre de o extraordinară frumusețe fotografică, care au fost găsite în arhiva personală a lui Eisenstein după moartea acestuia în 1948[105].

Suprimarea filmului *Lunca Bejin* făcea parte din campania susținută împotriva avangardei artistice. În 1934, la Primul Congres al Scriitorilor, liderul de partid Karl Radek, un fost troțkist ce își răscumpăra acum greșelile din trecut comportându-se ca un bun stalinist, a condamnat operele lui James Joyce – care au exercitat o influență colosală asupra lui Eisenstein și a întregii avangarde sovietice. Radek descria romanul *Ulise* drept „un morman de balegă ce colcăie de viermi și care e fotografiat de un aparat de filmat printr-un microscop”[106]. Aceasta era, fără îndoială, o trimitere la celebra scenă cu viermi din *Crucișătorul Potemkin*, în care Eisenstein aduce în prim-plan larvele respingătoare filmându-le prin monoclul comandantului. Apoi, în ianuarie 1936, *Pravda* a publicat o diatribă la adresa operei *Lady Macbeth din Mțensk* a lui Șostakovici, care fusese un mare succes, cu sute de reprezentații atât în Rusia, cât și în Occident de la premiera sa din Leningrad în 1934. Articolul nesemnat, „Haos în loc de muzică”, era scris în mod evident cu sprijinul deplin al Kremlinului, iar dovezile sugerează, după cum se zvonea la momentul respectiv, că Andrei Jdanov, liderul partidului din Leningrad, l-a scris la instrucțiunile date personal de Stalin, care, cu doar câteva zile înainte de apariția articolului, văzuse spectacolul și îi displăcuse profund[107].

> Încă din prima clipă, auditoriul este șocat de un potop voit disonant și confuz de sunete. Apar fragmente melodice, fraze embrionare – doar ca să dispară din nou în vacarm, scrâșnete și țipete… Această muzică… aduce în teatru… trăsăturile cele mai negative ale „meierholdismului” multiplicate la infinit. Aici avem confuzie „stângistă” în

> locul muzicii omenești în stare naturală... Pericolul acestei tendințe a muzicii sovietice este limpede. Denaturarea stângistă a operei provine din aceeași sursă ca denaturarea stângistă a picturii, poeziei, învățământului și științei. Inovațiile mic-burgheze duc la o ruptură cu arta adevărată, știința adevărată și literatura adevărată... Toate acestea sunt primitive și vulgare[108].

Acesta nu era doar un atac la adresa lui Șostakovici, deși, fără îndoială, efectul asupra lui a fost într-atât de devastator, încât nu a mai îndrăznit să compună vreodată opere. Era un atac la adresa tuturor moderniștilor – din pictură, poezie, teatru și muzică. Mai ales Meierhold, care era îndeajuns de curajos și încrezător în sine încât să ia cuvântul în public în apărarea lui Șostakovici și împotriva influenței sufocante a partidului asupra artei, a avut parte de denunțuri de o intensitate feroce. Presa sovietică l-a condamnat ca „străin” și, cu toate că a încercat să se salveze punând în scenă romanul realist-socialist clasic *Așa s-a călit oțelul* în 1937, teatrul său a fost închis la începutul anului următor. Stanislavski a venit în ajutorul fostului său student, invitându-l să se alăture Teatrului său de Operă în martie 1938, deși, din punct de vedere artistic, cei doi regizori se aflau la poli opuși. În acea vară, după moartea lui Stanislavski, Meierhold a devenit directorul artistic al teatrului. Dar în 1939 a fost arestat, torturat cu brutalitate de NKVD pentru a i se smulge o „mărturisire”, iar apoi, în gerul arctic de la începutul anului 1940, a fost împușcat[109].

Acest atac reînnoit la adresa avangardei implica o contrarevoluție în politica culturală. Pe parcursul anilor 1930,

regimul a renunțat complet la angajamentul său față de ideea revoluționară a creării unei forme culturale „proletare” sau „sovietice” care să poată fi distinsă de cultura trecutului. În schimb, a încurajat o revenire la tradițiile naționaliste ale secolului al XIX-lea, pe care le-a reinventat în mod distorsionat sub forma realismului socialist. Această reafirmare a „clasicilor ruși” era un aspect fundamental al programului politic stalinist, care se folosea de cultură pentru a crea o iluzie de stabilitate în epoca mișcărilor de masă în care domnea și care își promova versiunea de școală naționalistă îndeosebi pentru a contracara influența avangardei „străine”. În toate artele, clasicii secolului al XIX-lea erau considerați modelul pe care artiștii sovietici trebuiau să-l urmeze. Scriitorii contemporani, precum Ahmatova, nu își puteau găsi un editor, însă operele complete ale lui Pușkin și Turgheniev, Cehov și Tolstoi (deși nu și Dostoievski)[*16] erau publicate în milioane de exemplare, pe măsură ce noi cititori făceau cunoștință cu ele. Peisagistica, o artă pe cale de dispariție în anii 1920, a devenit brusc ramura privilegiată a artei realist-socialiste, cultivând cu precădere scenele care înfățișau subjugarea eroică a lumii naturale de către industria sovietică; toate lucrările urmau modelul peisagiștilor de la sfârșitul secolului al XIX-lea, al lui Levitan, Kuindji sau al „ambulanților”, cu care unii dintre artiștii mai în vârstă chiar studiaseră în tinerețe. După cum remarca odată Ivan Gronski (vorbind pe șleau, cum era de așteptat din partea redactorului-șef al cotidianului *Izvestia*), „realismul socialist înseamnă să-i pui pe Rubens, Rembrandt și Repin în slujba clasei muncitoare”[110].

Și în muzică regimul a dat ceasul înapoi în secolul al XIX-lea. Glinka, Ceaikovski și *kucikiștii*, care căzuseră în dizgrația compozitorilor avangardiști ai anilor 1920, erau acum considerați modelul muzicii viitoare în Uniunea Sovietică. Lucrările lui Stasov, care îmbrățișase cauza artei naționaliste populare în secolul al XIX-lea, erau ridicate acum la rang de scriptură. Apărarea de către Stasov a artei cu conținut democratic și cu idee sau misiune progresistă a fost mobilizată în anii 1930 ca argument fondator al artei realist-socialiste. Faptul că respingea cosmopolitismul lui Diaghilev și al avan-gardei europene a fost pus în slujba regimului stalinist, în campania acestuia împotriva moderniștilor „străini”[*17]. Era o distorsionare grosolană a vederilor criticului. Stasov era occidentalist. Își dorea să ridice cultura Rusiei la nivelul celei din Vest, să o pună în contact cu Occidentul pe picior de egalitate, iar naționalismul său nu a exclus niciodată influența Europei. Dar, în mâinile regimului sovietic, a devenit un șovin rus, un dușman al influenței occidentale și un profet al credinței staliniste în superioritatea culturală a Rusiei.

În 1937, Rusia sovietică a comemorat o sută de ani de la moartea lui Pușkin. Pe tot cuprinsul țării au avut loc festivități: teatrele mici de provincie au pus în scenă diferite piese; școlile au organizat evenimente speciale; Tineretul Comunist a pornit în pelerinaj în locurile importante din viața poetului; fabricile au constituit grupuri de studiu și cluburi de „pușkiniști”; colhozurile au organizat carnavaluri Pușkin, cu figuri îmbrăcate asemenea personajelor din basmele scriitorului (iar într-un caz, aparent fără nici un motiv, cu figura lui Ceapaev cu o mitralieră); s-au realizat nenumărate filme despre viața lui; s-au înființat biblioteci și teatre în

numele lui; străzi și piețe, teatre și muzee au fost rebotezate cu numele poetului[111]. Tirajele operelor lui Pușkin au explodat. Nouăsprezece milioane de exemplare s-au vândut doar cu ocazia jubileului, iar zeci de milioane de oameni s-au abonat la noua ediție a operelor sale complete, care fusese preconizată chiar pentru anul 1937 – dar, din cauza epurărilor și, drept urmare, a pierderilor frecvente de personal, a fost finalizată abia în 1949. Cultul lui Pușkin a atins apogeul atunci când *Pravda* l-a declarat o „ființă semidivină”, iar Comitetul Central a emis un decret prin care era proclamat „creatorul limbii literare ruse”, „părintele literaturii ruse” și chiar „fondatorul comunismului”[112]. Într-un articol intitulat „Pușkin, tovarășul nostru”, scriitorul Andrei Platonov susținea că Pușkin fusese capabil să anticipeze Revoluția din Octombrie deoarece spiritul poporului rus arsese ca un „cărbune încins” în inima sa; același spirit pălise de-a lungul secolului al XIX-lea și se învăpăiase din nou în sufletul lui Lenin[113]. Întrucât Pușkin era cu adevărat un poet național a cărui operă se adresa întregului popor, patria sa, afirma *Pravda*, nu era vechea Rusie, ci Uniunea Sovietică și omenirea întreagă[114].

„Poezia numai la noi e respectată”, le spunea Mandelștam prietenilor săi în anii 1930. „Nicăieri nu se mai ucide pentru poezie.”[115] În timp ce îi închina monumente lui Pușkin, regimul sovietic îi asasina urmașii literari. Dintre cei șapte sute de scriitori care au participat la Primul Congres al Scriitorilor din 1934, doar cincizeci au supraviețuit și au luat parte la următorul congres, din 1954[116]. Stalin era capricios când venea vorba de persecutarea breslei literare. L-a salvat pe Bulgakov, îl prețuia pe Pasternak (deși amândoi puteau fi considerați antisovietici), și totuși a condamnat fără nici cea

mai mică ezitare scribi ai partidului și scriitori de stânga din cadrul RAPP. Stalin era la curent cu viața culturală. Citea literatură serioasă (poetul Demian Bednîi ura să-i împrumute cărți, deoarece i le înapoia cu urme de degete unsuroase)[117]. Era conștient de puterea poeziei în Rusia și se temea de ea. Stalin îi monitoriza cu invidie pe cei mai talentați sau mai periculoși scriitori: până și Gorki a fost pus sub supraveghere permanentă. Dar, după 1934, când s-a dezlănțuit teroarea nelimitată, s-a orientat către măsuri mai drastice de control. Momentul hotărâtor a venit în 1934, odată cu asasinarea lui Serghei Kirov, liderul partidului din Leningrad. Cel mai probabil, Kirov fusese ucis din ordinul lui Stalin: era mai popular decât Stalin în partid, favoriza politici mai moderate și se uneltise în vederea instalării lui la putere. În orice caz, Stalin a exploatat crima pentru a dezlănțui o campanie de teroare în masă împotriva tuturor „dușmanilor” puterii sovietice, care a culminat cu procesele-spectacol ale liderilor bolșevici Buharin, Kamenev și Zinoviev în 1936-1938, domolindu-se abia în 1941, când Rusia a intrat în al Doilea Război Mondial. Ahmatova a numit începutul deceniului 1930 „anii vegetarieni”, întrucât au fost relativ inofensivi în comparație cu anii „carnivori” care aveau să vină[118].

Mandelștam a fost prima victimă. În noiembrie 1933 scrisese un poem despre Stalin care le fusese citit în secret prietenilor săi. Este cea mai simplă și mai directă poezie pe care a scris-o vreodată, fapt pe care văduva lui, Nadejda, avea să-l explice prin grija lui Mandelștam de a face poezia comprehensibilă și accesibilă tuturor. „Din punctul meu de vedere, ea decurge în mod logic din viața întreagă și din toată

activitatea lui… El nu voia să părăsească viața fără să lase un cuvânt despre ceea ce se petrecea sub ochii noștri.”[119]

Viețuim, dar sub noi țara tace mormânt.
Când vorbim, nu se-aude măcar un cuvânt.
Iar când vorbele par să se-nchege puțin,
Pomenesc de plăieșul urcat în Kremlin.
Are degete groase și grele
Sunt cuvintele lui de ghiulele.
Râd gândacii mustăților strâmbe
Și-i lucesc a năpastă carâmbii.

Are-o turmă de sfetnici cu gâturi subțiri –
Semioameni slujindu-l umili –
Care șuieră, miaună, latră câinește,
Numai el, fulgerând, hăcuiește.
Potcovar de ucazuri, forjează porunci:
Glonț în ochi, glonț în frunte și glonț în rărunchi.
Orice moarte-i desfată deplin
Pieptu-i larg de cumplit osetin[120].

Ahmatova se afla în vizită la soții Mandelștam la Moscova, în mai 1934, când poliția secretă a dat buzna în apartament. „Percheziția s-a desfășurat toată noaptea”, scria ea într-un volum de memorii despre Mandelștam. „Căutau poezii și călcau în picioare manuscrisele care fuseseră scoase și aruncate din cufăr. Stăteam cu toții într-o singură încăpere. Era o liniște deplină. De cealaltă parte a peretelui, în apartamentul lui Kirsanov, se auzea cineva cântând la

ukulele… L-au luat la șapte dimineața.”[121] În cursul interogatoriului de la Lubianka, Mandelștam nu a încercat să-și ascundă poemul despre Stalin (ba chiar l-a scris pentru torționarii săi) – fapt pentru care se putea foarte bine aștepta să fie trimis direct în gulagurile din Siberia. Însă decizia lui Stalin a fost aceea de „a-l păstra, dar în izolare”: în această fază, pentru el, poetul era mai periculos mort decât viu[122]. Liderul bolșevic Nikolai Buharin intervenise în favoarea lui Mandelștam, avertizându-l pe Stalin că „poeții au întotdeauna dreptate, istoria este de partea lor”[123]. Iar Pasternak, având, în mod evident, grijă să nu se compromită, se străduise să-l apere pe Mandelștam atunci când Stalin l-a contactat telefonic acasă[124].

Soții Mandelștam au fost exilați la Voronej, la 400 de kilometri sud de Moscova, întorcându-se în regiunea Moscova (capitala rămânându-le în continuare inaccesibilă) în 1937. Mai târziu, în acea toamnă, neavând o locuință, au vizitat-o pe Ahmatova la Leningrad și au dormit pe divanul din camera ei de la Fontannîi Dom. Cu prilejul acestei ultime vizite, Ahmatova a scris un poem pentru Osip Mandelștam, pe care îl considera aproape geamănul ei. Era despre orașul pe care amândoi îl îndrăgeau:

Nu e precum o capitală europeană
Cu un trofeu pentru frumusețe –
Ci ca surghiunul înăbușitor pe Enisei,
Ca o strămutare în Cita,
La Ișim, pe Irghizul fără apă,
În vestitul Atbasar,
În avanpostul Svobodnîi,

La duhoarea de hoit a paturilor putrezite –
Acest oraș îmi părea,
În acel miez de noapte, de-un albastru pal –
Acest oraș, preamărit de primul poet,
De noi, păcătoșii, și de tine[125].

Șase luni mai târziu, Mandelștam a fost arestat din nou și condamnat la cinci ani de muncă silnică în Kolîma, în estul Siberiei – în realitate, o condamnare la moarte, având în vedere sănătatea sa șubredă. Pe drum a trecut pe lângă fluviul Enisei, pe lângă orașele Cita și Svobodnîi și a ajuns într-un lagăr din apropiere de Vladivostok, unde a murit în urma unui atac de cord, la 26 decembrie 1938.

În însemnările ei despre Mandelștam, Ahmatova evocă ultima oară când și-a văzut prietenul, deposedat de toate, în ajunul arestării: „Pentru mine, nu este doar un mare poet, ci și un om mare, care, atunci când a aflat (probabil de la Nadia) cât de rău o duceam în casa de pe Fontanka, mi-a spus, luându-și rămas-bun în gara Moscova din Leningrad: «Annușka» [apelativ pe care nu îl mai folosise până atunci], «adu-ți aminte mereu de un lucru: casa mea este și a ta»”[126].

Poemul rebel al lui Mandelștam a jucat un rol și în arestarea lui Lev Gumiliov, fiul Annei Ahmatova, în 1935. De la moartea tatălui său în 1921, Lev locuise împreună cu rudele în orașul Bejețk, la 250 de kilometri nord de Moscova, dar în 1929 s-a mutat în apartamentul soților Punin de la Fontannîi Dom și, după mai multe cereri de înscriere (respinse din pricina „originilor sale sociale”), a fost în cele din urmă acceptat, în 1934, la Facultatea de Istorie a Universității din Leningrad. Într-o seară de primăvară, la Fontannîi Dom, Lev a

recitat poemul lui Mandelștam, pe care, la fel ca mulți alții, îl știa pe de rost. Dar printre prietenii săi studenți din acea seară se afla și un informator al NKVD-ului, care a venit să-l aresteze, împreună cu Punin, în octombrie 1935. Ahmatova a căzut pradă unei adevărate isterii. A dat fuga la Moscova și, cu ajutorul lui Pasternak, care i-a scris personal lui Stalin, a reușit să obțină eliberarea lui Lev. Nu era prima oară – și nici ultima – când Lev era arestat. Nu fusese niciodată implicat în propaganda antisovietică. Într-adevăr, singura lui crimă era aceea că îi avea drept părinți pe Gumiliov și pe Ahmatova; dacă era arestat, era doar un ostatic, pentru ca mama lui să accepte regimul sovietic. Simplul fapt că avea o relație strânsă cu Mandelștam era de ajuns pentru ca autoritățile să o considere suspectă.

Ahmatova însăși a fost atent supravegheată de NKVD pe parcursul anului 1935. Agenții săi au urmărit-o și i-au fotografiat musafirii intrând și părăsind Fontannîi Dom, în vederea arestării sale, după cum indică astăzi arhivele[127]. Ahmatova conștientiza pericolul în care se afla. După arestarea lui Lev, arsese un teanc enorm de manuscrise, așteptându-se la o nouă razie la apartamentul lui Punin[128]. Ca toate locuințele comune, Fontannîi Dom era plin de informatori ai NKVD-ului – nu agenți plătiți, ci locatari obișnuiți care erau ei înșiși speriați și voiau să-și demonstreze loialitatea sau care le purtau pică vecinilor lor sau credeau că vor obține mai mult spațiu dacă îi denunțau. Înghesuiala din locuințele comune scotea ce era mai rău din cei nevoiți să trăiască în acele condiții. Existau case comune în care locatarii se înțelegeau unii cu alții, dar, în general, realitatea traiului laolaltă era cu totul diferită de idealul comunist. Vecinii se luau la harță din

diverse motive: bunuri personale, alimente care dispăreau din bucătăria comună, amanți zgomotoși sau muzică ascultată noaptea – și, cum toată lumea se afla într-o stare de agitație paranoică, certurile se transformau ușor în denunțuri la NKVD.

Lev a fost arestat din nou în martie 1938. Vreme de opt luni, a fost ținut și torturat în închisoarea Krestî din Leningrad, apoi condamnat la zece ani de muncă silnică la Canalul Marea Albă – Marea Baltică din nord-vestul Rusiei[*18]. Asta se întâmpla la apogeul Marii Terori a lui Stalin, când au dispărut milioane de oameni. Timp de opt luni, Ahmatova a mers zi de zi și s-a așezat la cozile lungi de la închisoarea Krestî, acum doar una dintre numeroasele femei din Rusia care așteptau să înmâneze o scrisoare sau un pachet printr-o ferestruică și, dacă acestea erau acceptate, să plece bucuroase, știind că cei dragi erau încă în viață. Acesta era fundalul ciclului său poetic *Recviem* (scris între 1935 și 1940; publicat pentru prima oară la München în 1963). După cum explica Ahmatova în textul succint în proză intitulat „În loc de prefață” (1957):

> În groaznicii ani ai lui Ejov am făcut șaptesprezece luni de coadă pe la închisori.
> Odată cineva „m-a recunoscut”. Și atunci o femeie cu buzele vinete, și care, firește, nu-mi auzise niciodată numele, se trezi din amorțeala proprie nouă tuturor și mă întrebă la ureche (acolo se vorbea numai în șoaptă):
> — Puteți descrie toate acestea?
> Răspunsul meu:
> — Pot.

Și atunci ceva ce amintea a zâmbet se așternu pe ceea ce fusese cândva fața acelei femei[129].

În *Recviem*, Ahmatova a devenit vocea poporului. Poemul reprezenta un moment decisiv în evoluția sa artistică – momentul în care poetul liric al experienței private a devenit, potrivit versurilor din *Recviem*, „gura prin care mai strigă-un popor”[130]. Poemul este profund personal. Cu toate acestea, dă glas unei suferințe resimțite de oricine pierduse pe cineva drag.

Când a fost? Când zâmbea numai iadul
Spre-ale morții cumplite splendori,
Când netrebnic zăcea Leningradul
Lângă multele lui închisori,
Și-osândiții umpluseră firea
De nagaică mânați și ocări
Și cântau ne-ntrerupt despărțirea
Ca un bocet sirenele-n gări.
Ne gonea steaua morții prin hrube
Și sărmana Rusie gemea
Pângărită de negrele dube
Și ciobota cu sânge pe ea…[131].

A fost momentul când decizia Annei Ahmatova de a rămâne în Rusia a început să aibă sens. Împărtășise suferința poporului său. Poemul ei devenise un monument închinat acesteia – un imn funebru pentru cei morți, cântat în incantații șoptite între prieteni; iar într-un fel, izbăvea acea suferință.

Nu, nu cer străin mi-a fost tutorul

Și nu zbor străin m-a scos din foc:
Eu am fost atunci cu-ntreg poporul,
Unde-a fost și el în nenoroc[132].

5

Undeva la sfârșitul anilor 1940, în timp ce se plimba împreună cu Nadejda Mandelștam prin Leningrad, Ahmatova a remarcat brusc: „Dacă stai să te gândești, perioada cea mai bună din viața noastră a fost războiul, când au fost uciși atâția oameni, noi muream de foame, iar fiul meu era la ocnă”[133]. Pentru oricine a suferit ca ea de pe urma Terorii, al Doilea Război Mondial trebuie să fi venit ca o eliberare. După cum îi spune Gordon lui Dudorov în epilogul romanului *Doctor Jivago*: „Și când a izbucnit războiul, aceste grozăvii reale, pericolul real și amenințarea morții reale au fost o binefacere în comparație cu domnia inumană a scornelii și toate acestea ne-au adus ușurarea, pentru că limitau forța vrăjitorească a literei moarte”[134]. Oamenii aveau voie și trebuiau să se comporte într-un mod care ar fi fost de neconceput înainte de război. Se organizau în vederea apărării civile. De nevoie, vorbeau unul cu celălalt fără să se gândească la consecințe. Din această activitate spontană s-a născut o nouă conștiință a națiunii. După cum avea să scrie mai târziu Pasternak, războiul era „o perioadă de vitalitate, iar din acest punct de vedere o restaurare voioasă și neîngrădită a sentimentului comuniunii cu toată lumea”[135]. Din propriile versuri din

timpul războiului răzbăteau aceste sentimente pentru comunitate, ca și când lupta ar fi înlăturat statul pentru a da la iveală esența Rusiei ca națiune:

> De-a lungul peripețiilor trecutului
> Și al anilor de război și sărăcie
> Am ajuns să recunosc în tăcere
> Trăsăturile de neimitat ale Rusiei
> Depășindu-mi sentimentele de dragoste
> Am urmărit cu venerație
> Femei în vârstă, rezidenți
> Studenți și lăcătuși[136].

Când armatele germane au trecut granița sovietică la 22 iunie 1941, Viaceslav Molotov, ministrul de Externe, s-a adresat poporului la radio, vorbind despre iminentul „război patriotic pentru țară, onoare și libertate”[137]. A doua zi, principalul ziar al armatei sovietice, *Krasnaia zvezda*, îl numea „război sfânt”[138]. Comunismul era în mod vădit absent din propaganda sovietică în timpul războiului. Acesta era purtat în numele Rusiei, al „familiei popoarelor” din Uniunea Sovietică, al frăției panslave sau în numele lui Stalin, dar niciodată în numele sistemului comunist. Pentru a mobiliza sprijin, regimul stalinist a îmbrățișat până și Biserica Rusă, al cărei mesaj patriotic avea mai multe șanse să convingă o populație rurală care încă se refăcea după efectele dezastruoase ale colectivizării. În 1943, pentru prima oară după 1917, a fost ales un patriarh; au fost redeschise o academie teologică și mai multe seminare; iar după ani de persecuție, bisericilor parohiale li s-a îngăduit să-și reia o

parte din viața lor spirituală[139]. Regimul i-a glorificat pe eroii militari ai istoriei ruse – Aleksandr Nevski, Dmitri Donskoi, Kuzma Minin și Dmitri Pojarski, Aleksandr Suvorov și Mihail Kutuzov –, care au fost evocați ca sursă de inspirație pentru apărarea națiunii. S-au realizat filme despre viața lor, iar în numele lor au fost create ordine militare. Istoria a devenit mai curând povestea marilor lideri decât consemnarea luptei de clasă.

Artiștii Rusiei s-au bucurat de o nouă libertate și responsabilitate în anii de război. Poeții care căzuseră în dizgrație sau ale căror lucrări fuseseră interzise de regimul sovietic au început dintr-odată să primească scrisori de la soldați de pe front. De-a lungul anilor Terorii, nu fuseseră uitați niciodată de cititorii lor; și se părea că nici nu își pierduseră vreodată cu adevărat autoritatea spirituală. În 1945, în cursul unei vizite în Rusia, lui Isaiah Berlin i s-a spus că

> opera poetică a lui Blok, Briusov, Sologub, Esenin, Țvetaeva, Maiakovski era citită intens, învățată pe de rost și citată de soldați, de ofițeri și chiar de comisari politici. Ahmatova și Pasternak, care trăiseră mult timp într-un fel de exil intern, au primit de pe front un număr uimitor de mare de scrisori conținând citate atât din poemele publicate, cât și din poemele nepublicate, deoarece majoritatea circulau privat în copii manuscrise; soldații le cereau scriitorilor autografe, să confirme autenticitatea textelor sau să-și exprime părerea în privința unei anumite probleme[140].

Zoșcenko a primit aproximativ 6.000 de scrisori într-un singur an. Multe îi erau trimise de cititori care spuneau că se gândeau deseori la suicid și care îi cereau ajutor spiritual[141]. În cele din urmă, valoarea morală a acestor scriitori nu a putut fi ignorată de birocrații partidului, iar condițiile pentru acești artiști s-au îmbunătățit treptat. Annei Ahmatova i s-a permis să publice o culegere de versuri din tinerețe, *Din șase cărți.* S-au format cozi uriașe de cumpărători în ziua în care a apărut, într-o mică ediție de doar 10.000 de exemplare, în vara anului 1940, ceea ce a înspăimântat autoritățile de la Leningrad, care, la ordinele secretarului de partid, Andrei Jdanov, au retras cartea din circulație[142].

În poemul patriotic „Curajul” (publicat în presa sovietică în februarie 1942), Ahmatova a prezentat războiul ca pe o apărare a „cuvântului rusesc” – iar versurile le-au dat curaj milioanelor de soldați care au pornit la luptă cu vorbele sale pe buze:

> Noi știm ce-atârnă-n cumpăna balanței
> Și ce se-ntâmplă azi. Pendula noastră
> Bătut-a-n lume ceasul cutezanței
> Și ni-i curajul strajă la fereastră.
> De gloanțe nu ni-i teamă, teama-i dusă;
> Că n-avem adăpost, nu ne mâhnește;
> Străbun cuvânt, ni-i luminà rusește
> Și te-om păstra în inimi, limbă rusă
> Și-n veci, dar zmuls robiilor, în tropot
> Nepoților te-om da, grai pur și slobod –
> Pentru de-a pururi![143]

În primele luni de război, Ahmatova s-a alăturat Apărării Civile din Leningrad. „Mi-o amintesc stând lângă vechile balustrade din fier ale casei de pe Fontanka”, scria poeta Olga Berggolț. „Cu chipul ei aspru și mânios, cu o mască de gaze trecută peste umăr, și-a preluat sarcina de supraveghere a focului ca un soldat în toată regula.”[144] Când armatele germane au încercuit Leningradul, soțul lui Berggolț, criticul literar Gheorghi Makogonenko, i-a cerut Annei Ahmatova să ridice moralul orașului adresându-li-se la radio locuitorilor săi. Ani la rând, poezia ei fusese interzisă de autoritățile sovietice. Cu toate acestea, după cum avea să explice criticul mai târziu, însuși numele Ahmatova era sinonim cu spiritul orașului, așa încât până și Jdanov era dispus să se încline în fața lui în acest moment de răscruce. Ahmatova era bolnavă, așa că s-a hotărât ca discursul ei să fie înregistrat la Fontannîi Dom. Apelul Annei Ahmatova a fost unul mândru și plin de curaj. A invocat întreaga moștenire a orașului – nu doar pe Lenin, ci și pe Petru cel Mare, Pușkin, Dostoievski și Blok. A încheiat cu un tribut emoționant adus femeilor vechii capitale:

> Urmașii noștri vor cinsti fiecare mamă care a trăit pe vremea războiului, dar privirea lor va fi atrasă și captivată de imaginea femeii din Leningrad stând în timpul unui atac aerian pe acoperișul unei case, cu o cange și un clește de forjă în mână, ferind orașul de foc; a tinerei voluntare din Leningrad care îi ajută pe răniți printre ruinele încă fumegânde ale unei clădiri... Nu, un oraș care a produs astfel de femei nu poate fi cucerit[145].

Și Șostakovici a participat la transmisiunea radio. El și Ahmatova nu se cunoscuseră niciodată, deși își îndrăgeau reciproc opera și simțeau o afinitate spirituală[*19]. Amândoi simțeau profund suferința orașului lor și dădeau glas acestei suferințe, fiecare în felul său. La fel ca Ahmatova, Șostakovici se alăturase Apărării Civile, ca pompier. Doar vederea slabă îl împiedicase să se înroleze în Armata Roșie în primele zile de război. A refuzat șansa de a părăsi orașul asediat în iulie, când muzicienii de la Conservator au fost evacuați la Tașkent, în Uzbekistan. Între intervențiile de stingere a incendiilor, a început să compună marșuri pentru trupele din linia întâi, iar în primele două săptămâni din luna septembrie, când bombele au început să cadă asupra Leningradului, a lucrat la lumina lumânării, într-un oraș lipsit acum de electricitate, pentru a termina ceea ce avea să fie *Simfonia nr. 7*. După cum era de așteptat, date fiind precauția sa indusă de Teroare și reținerea specifică Sankt-Petersburgului, Șostakovici a fost mai degrabă circumspect în apelul său de la radio. A anunțat pur și simplu orașul că urma să definitiveze o nouă simfonie. Viața normală continua[146].

Mai târziu, în aceeași zi, 16 septembrie 1941, germanii au ajuns la porțile Leningradului. Vreme de 900 de zile, au izolat orașul de toate sursele de hrană și de combustibil; circa un milion de oameni, o treime din populația de dinainte de război, au murit din cauza bolilor sau de foame, până când asediul Leningradului s-a încheiat în cele din urmă în ianuarie 1944. Ahmatova a fost evacuată la Tașkent la scurt timp după invazia germană; Șostakovici, în orașul Kuibîșev de pe Volga (cunoscut acum drept Samara, cum s-a numit înainte de Revoluție), unde a încheiat ultima parte a *Simfoniei nr. 7* la un

pian vertical uzat, în apartamentul său cu două camere. În partea de sus a primei pagini a mâzgălit cu cerneală roșie: „Orașului Leningrad”. La 5 martie 1942 a avut loc premiera simfoniei, la Kuibîșev. A fost interpretată de orchestra Teatrului Bolșoi, și ea evacuată în orașul de pe Volga. Difuzată la radio în toată țara, transmitea, potrivit spuselor violonistului David Oistrah, care o asculta la Moscova, „afirmarea profetică… a credinței noastre în triumful viitor al omenirii și al luminii”[147]. Premiera de la Moscova, care a avut loc în aceeași lună, a fost transmisă la nivel național, dramatismul ei fiind accentuat de un atac aerian produs în mijlocul spectacolului. În scurt timp, simfonia a ajuns să aibă reprezentații în toate țările Aliaților, cu șaizeci și două de spectacole doar în Statele Unite ale Americii în 1942, devenind un simbol al spiritului de rezistență și supraviețuire, nu doar al Leningradului, ci al tuturor țărilor unite împotriva amenințării fasciste[148].

Tema principală a simfoniei era Sankt-Petersburgul: clasicismul și frumusețea sa lirică, evocate cu nostalgie în partea moderato (intitulată inițial „Amintiri”); spiritul progresist și modernitatea, semnalate de acordurile stravinskiene aspre ale instrumentelor de suflat din adagioul de deschidere; și propria istorie de violență și război (deoarece marșul asemănător *Boléro*-ului din prima parte nu este doar sunetul armatelor germane care se apropie, ci vine din interior). După atacul stalinist la adresa muzicii sale din 1936, Șostakovici crease un fel de limbaj muzical dublu, unul care să-i satisfacă stăpânii de la Kremlin și altul care să-i împace propria conștiință morală de artist și cetățean. Aparent vorbea cu o voce triumfătoare. Cu toate acestea,

dincolo de sunetele ritualice ale exaltării sovietice se afla o voce mai duioasă și mai melancolică – vocea ascunsă cu grijă a satirei și opoziției, pe care doar cei care simțiseră suferința exprimată de muzica sa o puteau auzi. Aceste două voci sunt pe deplin perceptibile în *Simfonia nr. 5* a lui Șostakovici (replica „realist-socialistă” a compozitorului dată celor care atacaseră *Lady Macbeth*), care a fost primită cu aplauze de o jumătate de oră, de o forță electrizantă, când a fost interpretată pentru prima oară în Sala Mare a Filarmonicii din Leningrad, în noiembrie 1937[149]. Dincolo de fanfarele nesfârșite ce trâmbițau triumful statului sovietic din final, publicul auzise un ecou îndepărtat al marșului funebru din *Simfonia nr. 1* a lui Mahler și, fie că a recunoscut sau nu marșul, cu siguranță i-a simțit tristețea – întrucât mai toți cei din public pierduseră pe cineva în Teroarea din 1937 – și a primit muzica asemenea unei eliberări spirituale[150]. *Simfonia nr. 7* a avut același efect emoțional copleșitor.

Ca să-și atingă obiectivul simbolic, era vital ca acea simfonie să fie interpretată la Leningrad – oraș detestat și de Hitler, și de Stalin. Filarmonica din Leningrad fusese evacuată, iar Orchestra Radio era singurul ansamblu rămas în oraș. Prima iarnă de asediu o redusese la doar cincisprezece membri, așa că mai trebuiau aduși muzicieni dintre cei ieșiți la pensie sau împrumutați din armata care apăra Leningradul. Calitatea interpretării a lăsat de dorit, dar acest lucru nu a mai contat atunci când simfonia a fost în cele din urmă prezentată publicului în Sala Mare avariată de bombardamente a Filarmonicii, pe 9 august 1942 – exact ziua în care Hitler plănuise cândva să sărbătorească căderea Leningradului cu un banchet extravagant la hotelul Astoria. Momentul în care

oamenii din oraș s-au strâns în sală ori s-au adunat în jurul difuzoarelor pentru a asculta concertul pe stradă a fost unul de cotitură. Cetățeni obișnuiți au fost aduși laolaltă de muzică; s-au simțit uniți de sentimentul forței spirituale a orașului lor, de convingerea că orașul lor avea să fie salvat. Scriitorul Aleksandr Rozen, care a fost prezent la premieră, o descrie ca pe un fel de catharsis național:

> Mulți au plâns la concert. Unii au plâns fiindcă era singura cale prin care își puteau manifesta bucuria; alții, pentru că trecuseră prin ceea ce muzica exprima cu atâta forță; alții au plâns de jale după cei pe care îi pierduseră; sau pur și simplu pentru că erau copleșiți de emoția de a fi încă în viață[151].

Războiul a fost o perioadă de productivitate și relativă libertate de creație pentru compozitorii Rusiei. Inspirați de lupta împotriva armatelor lui Hitler, sau poate ușurați în urma relaxării temporare a Terorii staliniste, au reacționat în fața crizei cu un val de muzică nouă. Simfoniile și cântecele cu ritmuri marțiale vioaie pe care să mărșăluiască soldații erau genurile aflate la mare căutare. Exista o linie de producție pentru muzica de acest tip. Compozitorul Aram Haciaturian își amintea că, în primele câteva zile după invazia trupelor germane, la Uniunea Compozitorilor din Moscova s-a creat un fel de „stat-major al cântecelor”[152]. Însă până și compozitorii serioși s-au simțit obligați să răspundă chemării.

Prokofiev era foarte dornic să-și dovedească devotamentul față de cauza națională. După optsprezece ani în care trăise în Occident, se întorsese în Uniunea Sovietică la apogeul Marii

Terori, în 1936, când orice legături externe erau considerate un semn de potențială trădare. Prokofiev părea un străin. Locuise la New York, Paris, Hollywood și ajunsese relativ bogat de pe urma compozițiilor sale pentru Ballets Russes, teatru și cinema. Cu hainele sale colorate și la modă, Prokofiev era o figură șocantă în atmosfera cenușie a Moscovei de la acea vreme. Pianistul Sviatoslav Richter, pe atunci student la Conservator, își amintea că acesta purta „pantaloni ecosez cu pantofi galben-aprins și o cravată portocalie spre roșu”[153]. Soția spaniolă a lui Prokofiev, Lina, pe care o adusese la Moscova și apoi o părăsise pentru o studentă de la Institutul de Literatură, a fost arestată în 1941 ca străină, după ce refuzase să-i urmeze pe el și pe noua lui amantă atunci când au părăsit Moscova și au plecat în Caucaz[*20]. Prokofiev a fost acuzat de „formalism”, iar o bună parte din muzica lui mai experimentală, precum partitura pentru producția din 1937 a lui Meierhold după piesa *Boris Godunov* a lui Pușkin, nu a mai avut parte de reprezentații. Ceea ce l-a salvat însă a fost uimitorul său talent melodic. *Simfonia nr. 5* (1944) conținea numeroase teme exuberante și eroice care exprimau de minune spiritul efortului sovietic de război. Uriașa amplitudine a registrului său, puternic colorat de bas și cu armonii în stilul lui Borodin, evoca grandoarea pământului rusesc. Aceeași calitate eroică avea să se regăsească și în *Război și pace* – operă a cărei temă era în mod evident sugerată de asemănările izbitoare dintre războiul Rusiei împotriva lui Napoleon și războiul împotriva lui Hitler. Prima versiune a operei, compusă în toamna anului 1941, a acordat atenție deopotrivă scenelor intime de dragoste și scenelor de luptă. Însă, în urma criticilor venite din partea Comitetului

Sovietic pentru Arte în 1942, Prokofiev a fost nevoit să compună mai multe variante revizuite în care, contrazicând în mod direct intențiile lui Tolstoi, conducerea eroică și geniul militar ale (stalinianului) Kutuzov erau prezentate drept cheia victoriei Rusiei, iar spiritul eroic al soldaților de la țară era evidențiat în piese ample pentru cor cu motive populare rusești[154].

În timp ce lucra la partitura pentru *Război și pace*, Prokofiev a fost rugat de Eisenstein să compună muzica pentru filmul său *Ivan cel Groaznic*, lansat în 1944. Cinematografia era mediul perfect pentru Prokofiev. Capacitatea lui de a compune melodii la comandă și de a le preda la timp era fenomenală. Pentru Prokofiev, cinematografia a devenit un fel de versiune sovietică a tradiției operei pe care o învățase la Conservator de la Rimski Korsakov. A adus o nouă inspirație simfonismului său clasic, dându-i din nou frâu liber să compună melodii grandioase pentru importante *mises-en-scène.* Colaborarea lui Prokofiev cu Eisenstein începuse în 1938, când, după dezastrul *Luncii Bejin*, regizorul de film a mai primit o șansă să-l mulțumească pe Stalin cu o altă peliculă istorică eroică, *Aleksandr Nevski* (1938), despre cneazul Novgorodului care apărase Rusia de cavalerii teutoni în secolul al XIII-lea. Eisenstein l-a rugat pe Prokofiev să compună partitura pentru primul său film sonor. Sub influența lui Meierhold, cei doi se îndreptau acum spre ideea unei sinteze între imagine și sunet – concepție în esență wagneriană, pe care aveau să o aplice mai târziu atât în operă, cât și în film[*21].

Acest ideal teatral se află în centrul concepției lor pentru *Aleksandr Nevski* și *Ivan cel Groaznic.* Cele două drame eroice

sunt în esență versiuni cinematografice ale marilor opere istorice din secolul al XIX-lea. Îndeosebi în *Ivan*, scenele sunt structurate ca într-o operă, iar partitura genială a lui Prokofiev și-ar găsi locul în orice teatru de operă. Laitmotivul furtunii cu care se deschide filmul este în mod evident împrumutat din opera *Die Walküre* (*Walkiria*) a lui Wagner. Există arii orchestrate și piese corale; cântece liturgice; până și, destul de nepotrivit, o poloneză; și laitmotive simfonice, sau sunetul clopotelor, care transmit emoțiile „dramei muzicale", după cum descrie Eisenstein filmul într-o însemnare în care schițează noul său cinema wagnerian. În ultimele scene color, în care se îmbină muzica, dansul și drama, există chiar o încercare de a obține o armonie deplină între sunet și culoare, așa cum visase cândva Wagner[155].

Pentru Eisenstein, aceste filme reprezentau o schimbare radicală în privința principiilor artistice: avangarda anilor 1920 încercase să scoată teatrul din cinema, însă aici el îl punea acum înapoi. Montajul a fost abandonat în favoarea unei expuneri succesive clare a temei prin efectul combinat al imaginilor și sunetului. În *Aleksandr Nevski*, de exemplu, ideea centrală a filmului, ciocnirea emoționantă dintre rușii pașnici și invadatorii teutoni, este comunicată atât de imagini, cât și de muzica programatică. Eisenstein a tăiat filmul pentru a sincroniza reprezentările vizuale cu cele tonale. În celebra scenă a luptei pe gheață, chiar a filmat astfel încât cadrele să corespundă partiturii[156]. Stalin a fost încântat de *Aleksandr Nevski.* Puterea emoțională a filmului era subordonată perfect mesajului propagandistic de conducere eroică și unitate patriotică de care regimul sovietic avea nevoie pentru a ridica moralul națiunii la izbucnirea războiului. Într-adevăr, subiec-

tul filmului amintea în mod atât de evident de amenințarea nazistă, încât proiecția lui a fost suspendată după semnarea pactului sovieto-nazist din 1939.

Stalin vedea în Ivan cel Groaznic un prototip medieval al propriei guvernări. În 1941, când Rusia sovietică a intrat în război, părea un bun moment ca națiunii să i se reamintească învățămintele trase de Stalin din domnia lui Ivan: acelea că forța, ba chiar și cruzimea erau necesare pentru a uni statul și a-i alunga pe străini și pe trădători din țară. Cultul oficial al lui Ivan a luat avânt după Marea Teroare (ca pentru a o justifica), în 1939. „Binefăcătorul nostru crede că am fost prea sentimentali", îi scria Pasternak Olgăi Freidenberg în februarie 1941. „Petru cel Mare nu mai reprezintă un model adecvat. A apărut o nouă pasiune, mărturisită în mod deschis, pentru Ivan cel Groaznic, *opricinina* și cruzime. Acesta e subiectul pentru noi opere, piese de teatru și filme."[157] Cu o lună înainte, Jdanov îl însărcinase pe Eisenstein să facă filmul *Ivan cel Groaznic*. Dar concepția lui Eisenstein se abătea profund de la punctul de vedere oficial. Prima parte a filmului care s-a conturat în imaginația lui a fost scena mărturisirii (planificată pentru a treia și ultima parte), în care Ivan îngenunchează sub fresca cu Judecata de Apoi din Catedrala Adormirea Maicii Domnului și se căiește pentru relele domniei sale, în vreme ce un călugăr citește cu voce tare o listă interminabilă de oameni executați din ordinul țarului[158].

Prin urmare, chiar de la început, *Ivan* a fost conceput ca o tragedie, o versiune sovietică a piesei *Boris Godunov* care avea să conțină un comentariu înspăimântător pe marginea costurilor umane ale tiraniei. Cu toate acestea, întrucât toată lumea știa cum proceda Stalin în cazul celor care creau

asemenea parabole, natura tragică a filmului și tema contemporană nu puteau fi dezvăluite decât la sfârșit[159]. În prima parte a filmului, Eisenstein înfățișează trăsăturile eroice ale lui Ivan: viziunea sa asupra unui stat unit; lupta sa neînfricată împotriva boierilor uneltitori; autoritatea și conducerea lui fermă în războiul împotriva tătarilor din Kazan. Stalin a fost încântat, iar Eisenstein a fost distins cu Premiul Stalin. Dar, la un banchet dat în cinstea triumfului său, Eisenstein s-a prăbușit în urma unui atac de cord. Mai devreme în aceeași zi, definitivase partea a doua a filmului său (lansată public abia în 1958). Știa ce îl așteaptă. În partea a doua, acțiunea se mută din sfera publică în lumea interioară a lui Ivan. Țarul este înfățișat acum ca o figură chinuită, bântuită de groaza în ghearele căreia este aruncat de propria paranoia și de izolarea de societate. Toți foștii aliați l-au abandonat, nu mai există nimeni în care să poată avea încredere, iar soția lui a fost ucisă în urma unui complot al boierilor. Asemănările dintre Ivan și Stalin erau evidente. Și Stalin își pierduse soția (se sinucisese în 1932), iar efectul morții ei asupra propriei sănătăți mentale, doctorii diagnosticându-l deja cu paranoia și schizofrenie, a contribuit fără îndoială la teroarea pe care a dezlănțuit-o[160].

Stalin a reacționat violent când a văzut filmul. „Ăsta nu e film – e un soi de coșmar!”[161] În februarie 1947, Stalin l-a convocat noaptea târziu pe Eisenstein la o întâlnire la Kremlin, în care a ținut un discurs revelator despre istoria rusă. Așa cum era prezentat de Eisenstein, Ivan era un individ nevrotic și lipsit de voință, aidoma lui Hamlet, a spus el, în vreme ce adevăratul țar fusese măreț și înțelept, „ferind țara de influența străină”. Ivan fusese „foarte crud”, iar Eisenstein

putea „să-l înfățișeze ca pe un om crud, dar”, i-a explicat Stalin,

> trebuie să arăți de ce a fost nevoit să fie crud. Una dintre greșelile lui Ivan cel Groaznic a fost aceea că nu a spulberat cu totul cele cinci clanuri feudale cheie. Dacă ar fi distrus cele cinci clanuri, nu ar mai fi existat Timpurile tulburi. Iar când Ivan cel Groaznic cerea să fie executat cineva, petrecea multă vreme rugându-se și căindu-se. Dumnezeu era o piedică pentru el în această privință. Ar fi trebuit să fie mai hotărât[162].

Partea a doua din *Ivan* a fost interzisă de Stalin, dar lui Eisenstein i s-a îngăduit să reia producția părții a treia, cu condiția să încorporeze materialul aprobat din filmul anterior. La instrucțiunile lui Stalin, a promis chiar să scurteze barba lui Ivan. La o proiecție a părții a doua la Institutul Cinematografic de Stat, Eisenstein a ținut un discurs în care a criticat „abaterile formaliste” ale filmului său. Dar le-a spus prietenilor săi că nu avea să-și schimbe filmul. „Ce reluare a filmărilor?”, s-a adresat el unui regizor. „Nu-ți dai seama că aș muri de la primul cadru?”[163] Eisenstein, care nu dusese niciodată lipsă de curaj, pregătea în mod evident o revoltă artistică, al cărei punct culminant îl reprezenta scena mărturisirii din partea a treia, ultima, a filmului, un comentariu terifiant cu privire la nebunia și păcatele lui Stalin:

> Țarul Ivan se lovește cu fruntea de lespede, într-o succesiune rapidă de mătănii. Ochii îi sunt scăldați în

> sânge. Sângele îl orbește. Sângele îi intră în urechi și îl surzește. Nu vede nimic[164].

Când au filmat scena, actorul Mihail Kuznețov l-a întrebat pe Eisenstein ce se petrece. „Ascultă, 1.200 de boieri au fost uciși. Țarul *este* «Groaznic»! Așa că pentru ce Dumnezeu se căiește?” Eisenstein i-a răspuns: „Stalin a ucis mai mulți oameni și nu se căiește. Lasă-l să vadă asta și apoi se va căi”[165].

Sursa de inspirație a lui Eisenstein a fost Pușkin, a cărui măreață dramă *Boris Godunov* reprezentase un avertisment împotriva tiraniei după înăbușirea revoltei decembriste de către țarul Nicolae I. Dar există un sens mai profund, în care sfidarea sa îndrăzneață de artist își avea rădăcinile în întreaga tradiție umanistă rusă a secolului al XIX-lea. După cum îi explica unui alt regizor, care atrăsese atenția asupra legăturii cu *Boris Godunov*:

> Doamne, o vezi cu adevărat? Sunt nespus de fericit, în culmea fericirii! Firește că este Boris Godunov: „Cinci ani am condus pașnic, dar sufletul meu este tulburat”. Nu puteam realiza un asemenea film fără tradiția rusă – fără acea tradiție măreață a conștiinței. Violența poate fi explicată, poate fi legalizată, dar nu poate fi justificată. Dacă ești ființă umană, trebuie să te căiești pentru ea. Un om îl poate distruge pe un altul – dar, ca ființă umană, acest lucru trebuie să mi se pară dureros, întrucât omul reprezintă cea mai mare valoare… Aceasta este, după părerea mea, tradiția înălțătoare a poporului nostru, a națiunii și literaturii noastre[166].

Eisenstein nu a avut suficientă putere încât să-și termine filmul. Atacul de cord îl șubrezise. A murit în 1948.

6

Leningradul în care Ahmatova s-a întors în 1944 era doar o umbră a ceea ce fusese odinioară. Pentru ea, era un „vast țintirim, cimitirul prietenilor ei”, scria Isaiah Berlin: „Arăta ca după un incendiu de pădure – puținii copaci carbonizați rămași în picioare făceau pustiul și mai pustiu”[167]. Înainte de război, se îndrăgostise de un bărbat însurat, Vladimir Garșin, profesor de medicină, descendentul unei vestite familii de intelectuali din secolul al XIX-lea. O ajutase când fiul ei fusese arestat, dar și în 1940, când a suferit primul atac de cord. La întoarcerea sa în Leningrad, Ahmatova se aștepta să fie din nou împreună. Dar când a întâmpinat-o la gară, era evident că ceva nu e în regulă. În timpul asediului, Garșin ajunsese șeful medicilor legiști din Leningrad, iar ororile zilnice la care a fost martor în orașul înfometat, unde canibalismul făcea ravagii, îi afectaseră sănătatea mentală. În octombrie 1942, soția lui se prăbușise de foame pe stradă și murise. Îi recunoscuse trupul la morgă[168]. Garșin a întâmpinat-o pe Ahmatova la gară doar ca să-i spună că povestea lor de dragoste luase sfârșit. Ahmatova s-a întors la Fontannîi Dom. Palatul fusese pe jumătate distrus de o bombă germană. Vechiul ei apartament avea crăpături mari în pereți, ferestrele erau toate sparte și nu exista apă curentă sau electricitate. În

noiembrie 1945, fiul său, Lev, a venit să locuiască împreună cu ea, după ce fusese eliberat din lagărul de muncă forțată ca să lupte în război, și și-a reluat studiile universitare.

În aceeași lună, Ahmatova a primit vizita unui englez. În 1945, Isaiah Berlin abia sosise la Moscova ca prim-secretar al ambasadei britanice. Născut la Riga în 1909, fiul unui negustor ruso-evreu de cherestea, Berlin se mutase la Petersburg în 1916 împreună cu familia, unde fusese martor la Revoluția din Februarie. În 1919, familia lui s-a întors în Letonia, după care a emigrat în Anglia. La momentul numirii sale la ambasada de la Moscova, Berlin era deja un savant recunoscut în urma publicării cărții sale despre Marx în 1939. În cursul unei vizite la Leningrad, în timp ce arunca o privire prin Librăria Scriitorilor de pe Nevski Prospekt, Berlin „a intrat în vorbă cu cineva care răsfoia o carte de poezii”[169]. Persoana respectivă s-a dovedit a fi bine-cunoscutul critic literar Vladimir Orlov, care i-a spus lui Berlin că Ahmatova era în viață și că locuia la Fontannîi Dom, la o aruncătură de băț. Orlov a dat un telefon, iar la ora trei în acea după-amiază el și Berlin urcau scările spre apartamentul Annei Ahmatova.

> Era foarte sărăcăcios mobilat; aproape toate lucrurile din el, am bănuit, fuseseră luate – jefuite sau vândute – în timpul asediului; erau o măsuță, trei sau patru scaune, un cufăr din lemn, o canapea și, deasupra căminului în care nu ardea nimic, un desen de Modigliani. O femeie semeață, cu părul cărunt și un șal alb pe umeri, s-a ridicat încet ca să ne întâmpine. Anna Andreevna Ahmatova era nespus de demnă, cu gesturi domoale, un chip nobil, frumos,

> trăsături oarecum severe și o expresie de o imensă tristețe[170].

După ce au stat o vreme de vorbă, Berlin a auzit dintr-odată că cineva îl striga de afară. Era Randolph Churchill, fiul lui Winston, pe care Berlin îl cunoscuse ca student la Oxford și care venise în Rusia în calitate de jurnalist. Churchill avea nevoie de un interpret și, auzind că Berlin se afla în oraș, dăduse de urma lui la Fontannîi Dom. Dar, cum nu știa poziția exactă a apartamentului Annei Ahmatova, a „adoptat o metodă care dăduse roade în studenția petrecută la colegiul Christ Church”. Berlin a coborât în grabă și a plecat împreună cu Churchill, a cărui prezență ar fi putut fi periculoasă pentru Ahmatova. Dar s-a întors în seara aceea și și-a petrecut noaptea stând de vorbă cu Ahmatova – care s-a îndrăgostit poate de el. Au discutat despre literatura rusă, despre singurătatea și izolarea ei și despre prietenii ei din lumea dispărută a Sankt-Petersburgului de dinaintea Revoluției – pe unii dintre aceștia Berlin îi cunoscuse ca emigranți în străinătate. Pentru Ahmatova, Berlin era un mesager între cele două Rusii care fuseseră dezbinate în 1917. Prin intermediul lui, se putea întoarce în Rusia europeană a Sankt-Petersburgului – oraș de care simțea că trăise separată, într-un „exil intern” la Leningrad. În ciclul *Cinque*, printre cele mai frumoase poeme pe care le-a scris vreodată, Ahmatova evocă în termeni sacri apropierea pe care o simțea față de oaspetele ei englez.

Pier putredele sunete-n eter,
De beznă pare-a zărilor perdea.

În amuțita lume-n veci, sub cer
Doar două voci grăiesc: a ta și-a mea.
Și-n vânt peste Ladoga nezărită,
Prin dangăt ca de clopot, parcă-aduce
Nocturnul dialog c-un fel de chită
De sclipitoare curcubeie-n cruce[171].

„Așadar, călugărița noastră primește acum vizitele unor spioni străini”, a remarcat Stalin (sau, cel puțin, așa se spune) când a aflat de vizita lui Berlin la Fontannîi Dom. Ideea că Berlin ar fi fost spion era absurdă; dar la vremea aceea, când începea Războiul Rece, iar paranoia lui Stalin atinsese proporții extreme, oricine lucra la o ambasadă occidentală era considerat în mod automat spion. NKVD-ul și-a intensificat operațiunile de supraveghere la Fontannîi Dom, cu doi agenți noi la intrarea principală care îi verificau pe oaspeții Annei Ahmatova și cu dispozitive de ascultare amplasate cu stângăcie în găuri făcute în pereții și tavanul apartamentului ei. Găurile lăsau grămăjoare de tencuială pe dușumea, iar pe una dintre ele Ahmatova a păstrat-o intactă, ca avertisment pentru musafirii ei[172]. Mai târziu, în august 1946, Ahmatova a fost atacată într-o rezoluție a Comitetului Central care cenzura două reviste pentru faptul că publicaseră poeme ale ei. O săptămână mai târziu, Andrei Jdanov, ideologul-șef al lui Stalin, a anunțat excluderea ei din Uniunea Scriitorilor, ținând un discurs malițios în care o descria pe Ahmatova drept o „rămășiță a vechii culturi aristocratice” și (formulare care mai fusese folosită în trecut de criticii sovietici) „pe jumătate călugăriță, pe jumătate târfă sau mai curând târfă-călugăriță al cărei păcat se împletește cu rugăciunea”[173].

Ahmatova a fost privată de cartelă și silită să trăiască din alimentele donate de prietenii ei. Lui Lev i s-a interzis să-și ia diploma universitară. În 1949, acesta a fost arestat din nou, torturat ca să mărturisească și condamnat la zece ani de muncă silnică într-un lagăr de lângă Omsk. Ahmatova s-a îmbolnăvit grav. Întrucât circulau zvonuri cu privire la arestarea ei, și-a ars toate manuscrisele de la Fontannîi Dom. Printre acestea se număra și schița unei piese de teatru despre o scriitoare care este judecată și condamnată la închisoare de către un tribunal al scriitorilor. Era o alegorie a propriei situații chinuitoare. Deoarece trădează cu bună știință libertatea de gândire pe care, ca scriitori, ar trebui să o apere, birocrații literari ai tribunalului sunt mult mai înspăimântători decât poliția de stat[174]. Complet deznădăjduită, în încercarea de a obține eliberarea fiului ei, a scris chiar un poem închinat lui Stalin[*22]. Lev a fost eliberat abia după moartea lui Stalin, în 1956. Ahmatova credea că fusese arestat din cauza întâlnirii ei cu Berlin din 1945. La interogatoriu, Lev a fost întrebat de mai multe ori despre „spionul englez” – o dată în timp ce era lovit cu capul de un perete al închisorii[175]. A reușit chiar să se convingă pe ea însăși (nu și pe alții) că întrevederea lor era cauza Războiului Rece. „Ne considera două personaje-cheie în istoria lumii, pe care soarta le-a ales să dea naștere unui conflict cosmic”, scria Berlin[176].

Berlin s-a învinuit mereu pentru suferința pe care o provocase[177]. Dar vizita sa la Fontannîi Dom nu a constituit cauza atacului la adresa Annei Ahmatova, și nici a arestării lui Lev, deși a slujit drept pretext pentru amândouă. Rezoluția Comitetului Central a reprezentat începutul unui nou asalt

împotriva libertății artistului – ultimul refugiu al libertății în Uniunea Sovietică –, iar Ahmatova era punctul evident de pornire. Pentru intelectualitate, era simbolul viu al unui spirit pe care regimul nu îl putea nici distruge, nici controla: spiritul opoziției și demnității umane care îi dăduse intelectualității forța să supraviețuiască Terorii și războiului. Zoșcenko credea că rezoluția fusese emisă după ce Stalin aflase de o serată literară organizată la Muzeul Politehnic din Moscova în 1944, unde Ahmatova fusese ovaționată de un public numeros, în jur de 3.000 de oameni. „Cine a organizat această manifestare cu aplauze furtunoase?", se spune că ar fi întrebat Stalin – întrebare atât de tipică pentru firea lui, încât e cu neputință să o fi inventat cineva[178].

Rezoluția care o ataca pe Ahmatova era îndreptată și împotriva lui Mihail Zoșcenko. La fel ca Ahmatova, și acesta locuia la Leningrad, oraș a cărui autonomie spirituală îi trezea suspiciuni lui Stalin. Reprimarea celor doi scriitori era o modalitate de a-i arăta intelectualității din Leningrad locul pe care îl ocupa în societate. Zoșcenko era ultimul dintre scriitorii satirici – Maiakovski, Zamiatin și Bulgakov muriseră – și un ghimpe serios în coasta lui Stalin. Cauza imediată a atacului a fost o poveste pentru copii, „Aventurile unei maimuțe", publicată în *Zvezda* (una dintre revistele cenzurate prin rezoluție) în 1946, în care o maimuță care a scăpat de la grădina zoologică este reeducată ca ființă umană. Dar Stalin era iritat de ani buni de poveștile lui Zoșcenko. S-a recunoscut în figura santinelei din „Lenin și straja" (1939), în care Zoșcenko înfățișează un „tip sudic" (Stalin era originar din Georgia) necioplit și nerăbdător, cu mustață, pe care Lenin îl tratează ca pe un puști[179]. Stalin nu uita niciodată asemenea

insulte. S-a interesat personal de persecutarea lui Zoșcenko, pe care îl considera un „parazit”, un scriitor fără convingeri politice clare, al cărui cinism amenința să corupă societatea. Jdanov a folosit aceiași termeni în discursul său agresiv de după adoptarea rezoluției. Interzicându-i-se publicarea, Zoșcenko a fost nevoit să lucreze ca traducător și să-și reia prima meserie, aceea de cizmar, până la moartea lui Stalin în 1953, când a fost reprimit în Uniunea Scriitorilor. Dar până atunci Zoșcenko căzuse pradă unei depresii atât de grave, încât nu a mai scris nimic important până la moartea sa, în 1958.

Atacul lansat împotriva lui Zoșcenko și a Annei Ahmatova a fost urmat la scurt timp de o serie de decrete prin care Jdanov a impus o linie de partid strictă pentru toate celelalte arte. Influența lui Jdanov era atât de însemnată, încât perioada postbelică a ajuns să fie cunoscută sub numele de *Jdanovșcina* („domnia lui Jdanov”). Deși a murit în 1948, politicile sale culturale au rămas în vigoare până la (iar în numeroase privințe mult după) „dezghețul” lui Hrușciov. Ideologia lui Jdanov reflecta triumfalismul sovietic care apăruse în rândul elitelor comuniste după victoria împotriva lui Hitler și cucerirea militară a estului Europei în 1945. Războiul Rece a generat noi apeluri la o disciplină de fier în viața culturală. Teroarea statului era acum îndreptată îndeosebi împotriva intelectualității, în scopul de a impune tuturor artelor și științelor o supunere orwelliană față de ideologia partidului. Jdanov a lansat o serie de atacuri violente la adresa „influențelor occidentale decadente”. A condus o nouă campanie împotriva „formaliștilor”, iar o listă neagră de compozitori (printre care se numărau și

Șostakovici, Haciaturian și Prokofiev) acuzați că scriau muzică „străină pentru poporul sovietic și gustul său artistic” a fost publicată de Comitetul Central în februarie 1948[180]. Pentru compozitorii ale căror nume figurau pe listă, aceasta a însemnat pierderea bruscă a locurilor de muncă, anularea spectacolelor și, practic, dispariția lor din repertoriul sovietic. Obiectivul declarat al acestei noi epurări era izolarea culturii sovietice de Occident. Tihon Hrennikov, jdanovistul înrăit aflat în fruntea Uniunii Compozitorilor, a eradicat orice urmă de influență străină sau modernistă (mai ales a lui Stravinski) asupra creațiilor muzicale sovietice, impunând cu rigiditate modelul lui Ceaikovski și al școlii muzicale ruse din secolul al XIX-lea drept punct de pornire pentru toți compozitorii din Uniunea Sovietică.

Imensa mândrie națională generată de superioritatea culturală și politică a Rusiei sovietice a mers mână în mână cu sentimentele antioccidentale din timpul Războiului Rece. În presa sovietică au început să apară afirmații absurde despre măreția Rusiei. „De-a lungul istoriei sale”, declara *Pravda*, „mărețul popor rus a îmbogățit tehnologia mondială cu descoperiri și invenții remarcabile”[181]. Se făceau afirmații absurde despre superioritatea științei sovietice călăuzite de ideologia marxist-leninistă, ceea ce a dus la promovarea unor impostori precum pseudogeneticianul Trofim Lîsenko, care pretindea că ar fi creat un nou soi de grâu adaptat la mediul arctic. Avionul, motorul cu abur, radioul, becul incandescent – abia dacă mai exista vreo invenție sau descoperire despre care rușii să nu pretindă că le aparține. Cinicii glumeau chiar că Rusia era patria elefantului[*23].

Acest triumfalism s-a reflectat și în stilul arhitectonic care a dominat planurile de reconstrucție a orașelor sovietice după 1945. Stilul „Empire sovietic” îmbina motivele neoclasice și gotice ale stilului Empire rus care înflorise după 1812 cu structurile monumentale ce trâmbițau măreția realizărilor sovietice. „Catedralele lui Stalin”, cele șapte structuri uriașe ca niște torturi de nuntă (precum Ministerul de Externe și Universitatea din Moscova de pe Colina lui Lenin) care au apărut în zone diferite ale Moscovei după 1945, sunt exemple perfecte pentru această formă ostentativă. Dar și stațiile de metrou, „palatele culturii”, cinematografele și chiar circurile au fost construite în stilul Empire sovietic, cu forme masive, porticuri și fațade clasice și motive istorice neorusești. Cel mai frapant exemplu este stația de metrou Komsomolskaia-Kolțevaia din Moscova, construită în 1952. Uriașa „Sală a Victoriei” subterană, concepută ca un monument închinat eroilor militari din trecutul Rusiei, era un model al stilului baroc rus. Motivele sale decorative erau în mare parte copiate de la biserica Kremlinului din Rostov[182].

Mândria sovietică generată de cultura rusă nu cunoștea limite în perioada postbelică. Baletul rus era declarat cel mai bun, clasicii ruși din literatură și muzică – cei mai îndrăgiți din întreaga lume. Supremația culturală a Rusiei le-a fost impusă și regimurilor-satelit din Europa de Est și republicilor din Uniunea Sovietică, unde rusa a devenit limbă obligatorie în toate școlile, iar copiii erau crescuți cu basme și opere literare rusești. Trupele de dans și corurile „populare” sovietice porneau deseori în turneu în estul Europei, unde au apărut ansambluri „folclorice” patronate de stat (Lado și Kolo în Iugoslavia, Mazowsze în Polonia, SL’UK în Cehoslovacia și

Ansamblul Maghiar de Stat) după modelul sovietic[183]. Scopul declarat al acelor grupuri „folclorice” era promovarea culturilor regionale și naționale în cadrul blocului sovietic. După 1934, politica sovietică fusese aceea de a încuraja culturile cu „formă națională și conținut socialist”[184]. Dar aceste grupuri aveau o legătură foarte slabă cu cultura populară pe care trebuiau să o reprezinte. Alcătuite din profesioniști, cântecele și dansurile lor purtau amprenta clară a cântecelor populare contrafăcute interpretate de ansamblurile Armatei Roșii, iar caracterul lor național era dat doar de formele lor exterioare (melodiile și „costumele populare” generice).

Planul pe termen lung al politicii sovietice era acela de a transforma aceste „culturi populare” în forme artistice superioare respectând modelul impus (cel puțin așa se credea) de naționaliștii ruși din secolul al XIX-lea. Compozitorii ruși erau trimiși de Moscova în republicile din Asia Centrală și Caucaz pentru a crea „opere naționale” și a impune tradiții simfonice în locuri unde acestea lipsiseră până atunci cu desăvârșire. Sala de concert și teatrul de operă europene au apărut la Alma-Ata și Taşkent, la Buhara și Samarkand, ca stâlpi ai acestei culturi importate ruso-sovietice; iar în scurt timp s-au umplut cu sunetul ciudat al unei „muzici naționale” cu totul artificiale, care avea la bază melodii tribale autohtone, transcrise în stil european și apoi plasate în cadrele muzicale ale mișcării naționale ruse din secolul al XIX-lea.

Compozitorul rus Reinhold Glière (profesorul de compoziție al tânărului Prokofiev) a scris prima „operă națională” a Azerbaidjanului, îmbinând melodii azere vechi

cu forme și armonii europene. Glière a compus și prima operă uzbecă, *Gulsara* (1937), o poveste sovietică eroică despre eliberarea femeilor de vechiul stil de viață patriarhal, cu melodii populare uzbece armonizate și orchestrate în stilul lui Berlioz. Opera kârgâză a fost creată de doi moscoviți (Vladimir Vlasov și Vladimir Fere) care au orchestrat melodii kârgâze (transcrise de kârgâzul Abdilas Maldibaev) în propriul stil național kârgâz imaginar, cu numeroase armonii neprelucrate și libere. Fondatorul rus al operei naționale kazahe, Evgheni Brusilovski, a continuat să compună opere kazahe până în anii 1950, mult timp după ce o generație nouă de compozitori autohtoni absolvise conservatorul de la Alma-Ata. Campania împotriva „formaliștilor" a încurajat numeroși compozitori să părăsească Moscova și Sankt-Petersburgul în favoarea atmosferei relativ liberale din aceste republici îndepărtate. Aleksandr Mosolov, cunoscut, poate, mai bine drept compozitor de muzică experimentală în anii 1920, s-a mutat după eliberarea din gulag în Turkmenistan, unde a rămas până la moartea sa în 1973 și a compus muzică națională turkmenă în stilul lui Borodin. Maximilian Steinberg, cel mai mare rival al lui Stravinski la Sankt-Petersburg în anii 1900 și profesor al principalilor compozitori avangardiști (inclusiv Șostakovici) la începutul anilor 1920, și-a încheiat cariera ca Artist al Poporului în Republica Socialistă Sovietică Uzbecă[185].

Pe măsură ce Războiul Rece se acutiza, iar teama paranoică a lui Stalin de „spioni" și „dușmani interni" creștea, suspiciunile regimului său cu privire la orice influență externă s-au transformat în ură față de evrei. Acest antisemitism era întru câtva voalat de retorica patriotică

sovietică (adică rusă), dar era clar că victimele reprimării violente a „cosmopolitismului” erau în special evrei. În ianuarie 1948, bine-cunoscutul actor evreu Solomon Mihoels, președintele Comitetului Antifascist Evreiesc (CAE), a fost ucis de trupele de securitate ale statului, la ordinul personal al lui Stalin. Acesta, cu trei zile înainte de uciderea violentă a actorului, îi convocase pe toți membrii Biroului Politic (Politburo), îl denunțase pe Mihoels într-un acces de furie și, într-un mod care sugerează că avea să fie o crimă simbolică[*24], a specificat că „Mihoels trebuie lovit în cap cu un topor înfășurat într-o haină matlasată udă și călcat de un camion”[186].

Asasinarea lui Mihoels avea legătură cu arestarea câtorva zeci de evrei de seamă, acuzați că ar fi participat la o conspirație sionisto-americană organizată de CAE împotriva Uniunii Sovietice[*25]. CAE fusese creat la ordinele lui Stalin, în 1941, pentru a-i mobiliza pe evreii de peste hotare în sprijinul campaniei sovietice de război. A beneficiat de o susținere entuziastă din partea comunității evreiești de stânga din Palestina, astfel încât Stalin a crezut chiar că ar putea aduce noul stat Israel în principala sferă de influență sovietică din Orientul Mijlociu. Dar legăturile tot mai strânse ale Israelului cu Statele Unite ale Americii după 1948 au dezlănțuit ura de o viață a lui Stalin față de evrei[187]. CAE a fost desființat, toți membrii săi fiind arestați și acuzați că ar fi complotat să transforme Crimeea într-o bază sionisto-americană în vederea unui atac împotriva Uniunii Sovietice. Mii de evrei au fost evacuați cu forța din regiunile din jurul Moscovei și expediați, ca niște „paraziți dezrădăcinați”, în sălbăticia siberiană, unde fusese creată o „Regiune Autonomă Evreiască” specială în

Birobidjan: era un fel de versiune sovietică a Madagascarului lui Hitler, unde naziștii se gândiseră la un moment dat să-i trimită pe evrei. În noiembrie 1948, Comitetul Central a decis că toți evreii din Uniunea Sovietică trebuiau strămutați în Siberia[188].

În sfera culturală, „denaturările urâte” ale avangardei au fost puse pe seama influenței unor evrei precum Eisenstein, Mandelștam, Chagall. Ofensiva a fost instigată personal de Stalin. A studiat până și lingvistică și a scris pe larg pe această temă în *Pravda* în anul 1949, cu scopul de a denunța teoria „evreiască”, avansată inițial de Nikolai Marr în anii 1900, cum că limba georgiană ar avea origini semite[189]. În 1953, Stalin a dispus arestarea mai multor medici evrei care lucrau la Kremlin, acuzați fiind pe nedrept (așa-numitul „Complot al doctorilor”) că i-ar fi otrăvit pe Jdanov și pe un alt membru al Biroului Politic, A.S. Șcerbakov[*26]. Diatriba din presă la adresa „criminalilor în halate albe” a stârnit un val de ură antisemită și mulți evrei au fost dați afară de la locul de muncă și evacuați din case. Oamenii de știință și artiștii evrei au devenit ținta atacurilor împotriva „naționaliștilor burghezi”, chiar dacă (cum se întâmpla adesea) erau mai curând ruși decât evrei. Faptul că în pașapoartele lor sovietice scria „evreu” era de ajuns ca să fie condamnați drept sioniști[*27].

Regizorii de film evrei (Leonid Trauberg, Dziga Vertov, Mihail Romm) au fost acuzați că produc filme „antirusești” și obligați să-și părăsească studiourile. Romanul *Stalingrad* al lui Vasili Grossman, inspirat din experiența sa de corespondent de război, a fost interzis în principal pentru că personajul central era un evreu rus. *Cartea neagră* (publicată pentru prima oară la Ierusalim în 1980), darea de seamă încă fără

egal (bazată pe mărturii) pe care Grossman a făcut-o asupra Holocaustului pe pământ sovietic și pe care a înaintat-o Comisiei Literare a CAE, nu a fost publicată niciodată în Uniunea Sovietică. Când Grossman a început să scrie în anii 1930, se considera cetățean sovietic. Revoluția pusese capăt persecuției țariste a evreilor. Dar în ultimul său roman, povestea din vremea războiului *Viață și destin* (publicată pentru prima oară în Elveția în 1980), regimurile nazist și sovietic nu sunt opuse, ci unul este imaginea în oglindă a celuilalt. Grossman a murit în 1964, cu un sfert de veac înainte să-i fie publicată capodopera în țara natală. Ceruse să fie înmormântat într-un cimitir evreiesc[190].

„Crezusem că, după victoria sovietică, experiența anilor treizeci nu se mai putea întoarce nicicând – însă totul îmi amintea de felul în care decurseseră lucrurile la acea vreme”, scria Ilia Ehrenburg (unul dintre puținii intelectuali evrei mai în vârstă care supraviețuiseră epocii staliniste) în *Oameni, ani, viață* (1961-1966)[191]. Dat fiind că venea după destinderea ce a urmat anilor de război, probabil că acest nou val de teroare a părut în unele privințe mai opresiv decât cel anterior; probabil că încercarea de a supraviețui pentru a doua oară unei asemenea experiențe era deopotrivă o încercare de a-ți păstra sănătatea mentală. Ehrenburg a vizitat-o pe Ahmatova la Fontannîi Dom în 1947.

> Stătea într-o cămăruță în care pe perete atârna portretul pe care i-l făcuse Modigliani și, tristă și maiestuoasă ca întotdeauna, citea din Horațiu. Nenorocirile s-au abătut asupra ei aidoma unor avalanșe; tăria sufletească

obișnuită nu era de ajuns ca să-ți păstrezi în așa măsură demnitatea, stăpânirea de sine și mândria[192].

Lectura din Horațiu era o modalitate de a nu-ți pierde mințile. Unii scriitori se orientau către studiul literar sau, cum este cazul lui Kornei Ciukovski, scriau cărți pentru copii. Alții, precum Pasternak, s-au apucat să traducă opere străine.

Traducerile din Shakespeare în limba rusă ale lui Pasternak sunt opere de o reală frumusețe artistică, chiar dacă nu respectă întru totul originalul. Era poetul preferat al lui Stalin, fiind mult prea valoros pentru a fi arestat. Dragostea lui pentru Georgia și traducerile din poezia georgiană au făcut ca liderul sovietic să-l îndrăgească. Dar, chiar dacă avea parte de toate plăcerile lumești ale unui gentleman moscovit, Pasternak a suferit altfel de pe urma Terorii. Se simțea vinovat pentru suferința scriitorilor pe care nu i-a putut ajuta grație influenței sale. Era chinuit de ideea că supraviețuirea lui dovedea cumva că era mai puțin onorabil ca om – ca să nu mai spunem ca mare scriitor în acea tradiție rusă ghidată de valorile morale ale decembriștilor. Isaiah Berlin, care s-a întâlnit cu Pasternak în repetate rânduri în 1945, își amintea că scriitorul „revenea adesea la această idee și că făcea eforturi absurde de a nega că ar fi capabil de ceea ce [vreun compromis sordid cu autoritățile] nici o persoană care îl cunoștea nu concepea măcar că se putea face vinovat”[193].

Pasternak a refuzat să participe la ședința Uniunii Scriitorilor în cadrul căreia au fost înfierați Ahmatova și Zoșcenko. Pentru asta a fost exclus din comitetul director al Uniunii. A mers să o vadă pe Ahmatova. I-a dat bani, ceea ce e posibil să fi condus la atacul din *Pravda* la adresa lui ca

„străin” și „desprins de realitatea sovietică”[194]. După tot optimismul său din război, Pasternak era zdrobit de reinstaurarea vechiului regim al cruzimii și minciunilor. S-a retras de pe scena publică și a lucrat la ceea ce considera a fi ultimul său mesaj adresat lumii: marele lui roman *Doctor Jivago.* Plasat în miezul haosului cumplit al Revoluției Ruse și al războiului civil, romanul are deloc întâmplător ca temă centrală importanța păstrării vechii intelectualități, reprezentată de Jivago. În multe privințe, fratele mai mic al eroului, figura stranie numită Evgraf, care are o anumită influență asupra revoluționarilor și care își ajută deseori fratele aflat la ananghie sunând pe cine trebuie, este tocmai tipul de personaj salvator care ar fi vrut Pasternak să fie. Pasternak considera romanul cea mai importantă operă a sa (mult mai însemnată decât poezia lui), testamentul său în proză, și era hotărât să facă astfel încât să fie citit de cât mai mulți oameni. Decizia lui de a-l publica peste hotare, după ce a fost amânat și apoi refuzat de revista *Novîi mir*, a fost ultimul său act de răzvrătire împotriva hărțuirii și intimidării practicate de regimul sovietic[*28].

Șostakovici a găsit o altă cale de a-și menține sănătatea mentală. În 1948 a fost dat afară din posturile de profesor pe care le deținea la conservatoarele din Moscova și Leningrad – elevii săi fiind la rândul lor nevoiți să se căiască pentru faptul că studiaseră cu „formalistul”. Temându-se pentru familia sa, Șostakovici și-a recunoscut „greșelile” la un Congres al Compozitorilor din aprilie: a promis să compună doar muzică pe care „poporul” o putea savura și înțelege. O vreme, a luat în calcul varianta sinuciderii. Lucrările sale erau excluse din repertoriul pentru concerte. Dar, așa cum procedase și

altădată, și-a găsit refugiu și debușeu în cinematografie. Între 1948 și 1953, Șostakovici a compus muzică pentru nu mai puțin de șapte filme[195]. „Îmi pune mâncare pe masă”, îi scria el prietenului său Isaak Glikman, „dar îmi provoacă o oboseală imensă”[196]. Altor compozitori le-a spus că era o muncă „neplăcută”, care nu merita să fie făcută decât „în eventualitatea unei sărăcii lucii”[197]. Șostakovici avea nevoie disperată de banii pe care îi câștiga din această muncă făcută la comandă. Dar trebuia și să arate că lua parte la „viața creatoare a partidului”. Cinci dintre partiturile de film pe care le-a compus în acești ani au fost distinse cu prestigiosul Premiu Stalin, iar două dintre cântecele sale din filmul *Întâlnire pe Elba* regizat de Aleksandrov (1948) au devenit șlagăre, având vânzări enorme, ceea ce a asigurat reabilitarea politică a compozitorului și un minim confort material pentru familia sa.

Însă în tot acest timp Șostakovici compunea în secret muzică „de sertar”. Unele lucrări erau satire muzicale, precum *Raiok antiformalist*, o cantată despre epoca jdanovistă, cu discursurile pompoase ale liderilor sovietici puse pe muzică, a cărei premieră a avut loc în cele din urmă la Washington în 1989[*29]. Mai mult decât oricare alt artist, Șostakovici râdea (în sinea lui) ca să-și păstreze sănătatea mentală: de aceea îndrăgea atât de mult operele lui Gogol și Zoșcenko. Dar cea mai mare parte din muzica pe care a compus-o în această perioadă era profund personală, mai ales cea cu tematică evreiască. Șostakovici se identifica cu suferința evreilor. Într-o anumită măsură, chiar și-a asumat o identitate evreiască – alegând să se exprime într-un limbaj evreiesc și încorporând melodii evreiești în operele sale. Ceea ce îi plăcea lui

Șostakovici la muzica evreilor, după cum el însuși explica într-un interviu revelator, era „capacitatea de a construi o melodie veselă pe intonații triste. De ce începe cineva să cânte o melodie veselă? Fiindcă inima îi este cuprinsă de tristețe”[198]. Dar utilizarea muzicii evreiești era și un manifest moral: era protestul unui artist care se împotrivise dintotdeauna fascismului, în toate formele sale.

Șostakovici a folosit pentru prima oară teme evreiești în încheierea *Trioului nr. 2 pentru pian* (1944), dedicat celui mai bun prieten al său, muzicologul Ivan Sollertinski, care murise în februarie 1944. Acesta a fost compus pe fondul relatărilor legate de capturarea de către Armata Roșie a lagărelor naziste de exterminare Majdanek, Belzec și Treblinka. În timp ce Stalin iniția propria campanie împotriva evreilor, Șostakovici dădea glas protestului său adoptând teme evreiești în multe dintre lucrările sale: ciclul de cântece *Din poezia evreiască* (1948), interpretate cu curaj în cadrul unor concerte private susținute în apartamentul său în plin scandal al „Complotului doctorilor”; *Simfonia nr. 13* (1962), „Babi Iar” cu recviemul său, pe versurile poetului Evtușenko, în memoria evreilor din Kiev uciși de naziști în 1941; și practic toate cvartetele de coarde de la *Nr. 3* (din 1946) până la neuitatul *Nr. 8* (din 1961). Dedicația oficială a *Cvartetului nr. 8* era „Pentru victimele fascismului” – dar, după cum i-a spus Șostakovici fiicei sale, era în realitate „dedicat mie însumi”[199]. *Cvartetul nr. 8* era autobiografia muzicală a lui Șostakovici – un rezumat tragic al vieții sale și al vieții națiunii sale în epoca stalinistă. De-a lungul acestei lucrări profund personale, care reia multe pasaje proprii, se repetă aceleași patru note (re-mi bemol-do-si), care, în sistemul german de notație muzicală, reprezintă patru litere

din numele compozitorului (D-S-C-H). Cele patru note par să alcătuiască un cântec funebru. Cad ca niște lacrimi. În a patra și ultima parte, suferința devine imposibil de îndurat, cele patru note împletindu-se în chip simbolic cu lamentația funerară revoluționară a muncitorilor, „Chinuit într-o robie crudă”, pe care Șostakovici și-o cântă aici lui însuși.

7

Pe 4 octombrie 1957, cu prilejul zborului de pionierat al satelitului Sputnik 1, s-au auzit primele semnale din spațiu. Câteva săptămâni mai târziu, cu ocazia aniversării a patruzeci de ani de la Revoluția din Octombrie, cățelușa Laika s-a aventurat în spațiu la bordul navetei Sputnik 2. Cu acest pas mic, dintr-odată, se părea că Uniunea Sovietică întrecuse lumea occidentală din punct de vedere științific și tehnologic. Hrușciov a exploatat la maximum succesul, afirmând că acesta anunța triumful ideii comuniste. În anul următor a început programul Luna, iar mai târziu, în aprilie 1961, Iuri Gagarin a devenit primul om care a părăsit atmosfera terestră.

Sistemul sovietic se definea prin încrederea sa în știință și tehnologie. După 1945, regimul a investit enorm în instituțiile științifice, încurajând nu numai fizica nucleară și alte discipline utile pentru armată, ci și științele teoretice și matematica. Statul a făcut din știință o prioritate, ridicându-i pe oamenii de știință la un statut similar cu cel al directorilor cu vechime din industrie și al liderilor de partid. Întregul nucleu marxist al ideologiei sistemului era o credință

optimistă în puterea rațiunii de a pune capăt suferinței umane și de a controla forțele universului. Regimul sovietic fusese întemeiat pe genul de viziuni futuriste create de Jules Verne și H.G. Wells, ale căror opere erau mai îndrăgite în Rusia decât în orice altă țară din lume. Wells a fost printre primii scriitori occidentali care au vizitat Rusia sovietică, în 1919, și chiar și atunci, când țara era măcinată de războiul civil, l-a găsit pe Lenin la Kremlin visând la călătorii în spațiul cosmic[200].

Rusia avea propriul sortiment bogat de opere științifico-fantastice, care, spre deosebire de cel occidental, a constituit de la bun început unul dintre principalele genuri literare. Literatura științifico-fantastică constituia o arenă pentru schițele utopice ale societății viitorului, precum „Al patrulea vis" din romanul lui Cernîșevski *Ce-i de făcut?* (1862), din care Lenin și-a preluat idealurile comuniste. Era un teren de testare pentru ideile morale măreațe ale literaturii ruse – ca în povestirea științifico-fantastică a lui Dostoievski „Visul unui om ridicol" (1877), în care viziunea salvării prin intermediul progresului științific și material propusă de Cernîșevski este spulberată într-un vis utopic despre un Pământ geamăn: paradisul cosmic se transformă în scurt timp într-o societate de stăpâni și sclavi, iar naratorul se trezește din visul său și constată că singura mântuire adevărată este iubirea creștină a aproapelui.

Împletirea științifico-fantasticului cu credința mistică era tipică pentru tradiția literară rusă, în care drumul către ideal presupunea deseori transcenderea acestei lumi și a realităților sale mundane. Revoluția Rusă a fost însoțită de un avânt uriaș al literaturii științifico-fantastice apocaliptice. Bogdanov, cofondatorul bolșevic al Proletkultului, a deschis calea cu

romanele sale științifico-fantastice *Steaua roșie* (1908) și *Inginerul Menni* (1913), care înfățișau utopia comunistă pe planeta Marte undeva la mijlocul mileniului al treilea. Această viziune cosmică a salvării socialiste a alimentat explozia de opere științifico-fantastice din anii 1920, de la povestirile utopice ale lui Platonov la romanele de succes ale lui Aleksei Tolstoi *Aelita* (1922) și *Hiperboloidul inginerului Garin* (1926), care au reluat tema marțiană a științei în slujba proletariatului. La fel ca operele de aceeași factură din secolul al XIX-lea, această literatură fantastică era un vehicul pentru marile întrebări filosofice și morale despre știință și conștiință. Fantasticul lui Zamiatin se baza pe tradiția rusă pentru a face o critică umanistă a utopiei tehnologice sovietice. O bună parte din argumentația morală a romanului său distopic *Noi* era inspirată de Dostoievski. Conflictul central al romanului, între statul rațional, tehnologizat, care se îngrijește de toate, și frumoasa seducătoare *I*-330, a cărei nevoie anormală și irațională de libertate amenință să submineze puterea statului absolutist, este o continuare a discursului care se află în centrul „Marelui inchizitor” din *Frații Karamazov* despre conflictul nesfârșit dintre nevoile omului de securitate și libertate[*30].

Literatura științifico-fantastică a dispărut în bună parte în anii 1930 și 1940. Realismul socialist nu a mai lăsat loc pentru visuri utopice sau pentru orice formă de ambiguitate morală, singurul gen de science-fiction care nu a fost suprimat fiind cel care preamărea tehnologia sovietică. Dar programul spațial al anilor 1950 a reînsuflețit literatura științifico-fantastică în Uniunea Sovietică, iar Hrușciov, care era un

adept al genului, i-a încurajat pe scriitori să revină la tradițiile de dinaintea epocii staliniste.

Romanul *Nebuloasa din Andromeda* (1957) al lui Ivan Efremov a fost, probabil, cea mai importantă operă din acest nou val și cu siguranță printre cele mai bine vândute (peste 20 de milioane de exemplare doar în Uniunea Sovietică). Acțiunea se desfășoară într-un viitor îndepărtat, după ce Pământul s-a unit cu celelalte galaxii într-o civilizație universală, iar autorul înfățișează un paradis cosmic în care știința joacă un rol discret în satisfacerea tuturor nevoilor oamenilor; dar ceea ce se dovedește a fi scopul existenței mai presus de orice altceva este nevoia veșnică a ființelor umane de relații etice, libertate, frumusețe și creativitate. Efremov a fost atacat cu înverșunare de comuniștii duri: atenția acordată valorilor spirituale se apropia stânjenitor de mult de o provocare fundamentală la adresa întregii filosofii materialiste a regimului sovietic. Dar nu era singurul. Literatura științifico-fantastică devenea cu repeziciune principala arenă pentru criticile liberale, religioase și disidente la adresa viziunii sovietice asupra lumii. În romanul lui Daniil Granin *Împotriva furtunii* (1962), eroul fizician este un umanist, un Piotr Kapița sau un Andrei Saharov, care înțelege nevoia de a pune știința în slujba scopurilor umane spirituale. „Ce anume – întreabă el – îi distinge pe oameni de animale? Energia atomică? Telefonul? După mine, conștiința morală, imaginația, idealurile spirituale. Sufletul omenesc nu va evolua fiindcă eu și cu tine studiem câmpurile magnetice ale Pământului.”[201]

Romanele științifico-fantastice ale fraților Strugațki (Arkadi și Boris) au fost concepute în mod subversiv ca satire sociale

contemporane în stilul lui Gogol și, inspirate în mare măsură de Dostoievski, ca o critică ideologică a utopiei materialiste sovietice. Fără îndoială, așa au fost receptate de milioanele de cititori din Uniunea Sovietică ce se obișnuiseră, după anii de cenzură, să interpreteze alegoric orice operă literară. În *Ultimul cerc al paradisului* (1965), frații Strugațki au zugrăvit o societate din viitor asemănătoare celei sovietice, în care tehnologia și știința nucleară i-au oferit statului birocratic omniprezent toate puterile imaginabile. De vreme ce munca și gândirea independentă nu mai sunt necesare, oamenii sunt transformați în niște idioți fericiți. Îndestulați cu bunuri de consum, cetățenii sunt morți din punct de vedere spiritual. Aceeași idee a fost adoptată de scriitorul disident Andrei Siniavski în *Gânduri nepăzite* (1966), o culegere de eseuri aforistice care repudiază știința și materialismul în favoarea unei credințe rusești și a unui naționalism autohtonist care ar fi putut veni direct din paginile lui Dostoievski.

Filmele științifico-fantastice constituiau și ele un vehicul pentru a combate materialismul sovietic. În filmul lui Romm *Nouă zile dintr-un an* (1962), de exemplu, câțiva oameni de știință discută îndelung despre problemele morale create de energia atomică. Filosofează pe marginea mijloacelor și scopurilor științei în ansamblu – până într-acolo încât acest film în care se vorbește foarte mult începe să semene cu o scenă desprinsă din Dostoievski în care personajele discută despre existența unui Dumnezeu. În capodopera lui Andrei Tarkovski *Solaris* (1972), explorarea spațiului cosmic devine o căutare morală și spirituală a cunoașterii de sine, dragostei și credinței. Călătorul în spațiu, un om de știință pe nume Kris, ajunge pe o stație spațială unde cercetătorii studiază

misterioasele puteri de regenerare ale unei planete acoperite de ocean. Călătoria sa devine o căutare mai personală, Kris redescoperindu-și capacitatea de a iubi atunci când Hari, fosta lui iubită, pe care o împinsese la suicid din cauza răcelii sale emoționale, este readusă la viață – sau un miraj al ei – de puterile oceanului. Sacrificiul lui Hari (se autodistruge din nou) îl eliberează pe Kris de dependența emoțională față de ea și îi îngăduie să se întoarcă pe Pământ (o insulă ce apare în ocean). Vrând să se căiască, îngenunchează în fața tatălui său și îl roagă să-i ierte păcatele. Pământul apare astfel drept adevărata destinație a tuturor călătoriilor în spațiu. Omul se aventurează în spațiu nu pentru a descoperi lumi noi, ci pentru a găsi o copie a Pământului. Această afirmare a spiritului uman este minunat sugerată în scena de pe stația spațială în care Hari admiră tabloul lui Brueghel *Vânători în zăpadă*, ceea ce o ajută să-și amintească viața anterioară pe Pământ. Camera analizează în amănunt pictura lui Brueghel, în vreme ce *Preludiul coral în fa minor* al lui Bach, care se împletește cu sunetele pădurii și dangătul clopotelor din Rostov, redă încântarea produsă de frumusețea lumii noastre. *Solaris* nu este o poveste despre spațiu în sensul literal al filmului lui Stanley Kubrick *Odiseea spațială 2001*, cu care este deseori comparat. În vreme ce filmul lui Kubrick privește cosmosul de pe Pământ, filmul lui Tarkovski privește Pământul din cosmos. Este un film despre valorile umane în care fiecare cultură creștină, până și cea a Rusiei sovietice, își vede mântuirea.

În crezul său cinematografic, *Sculptând în timp* (1986), Tarkovski compară artistul cu un preot a cărui misiune este aceea de a scoate la iveală frumusețea „ascunsă de ochii celor

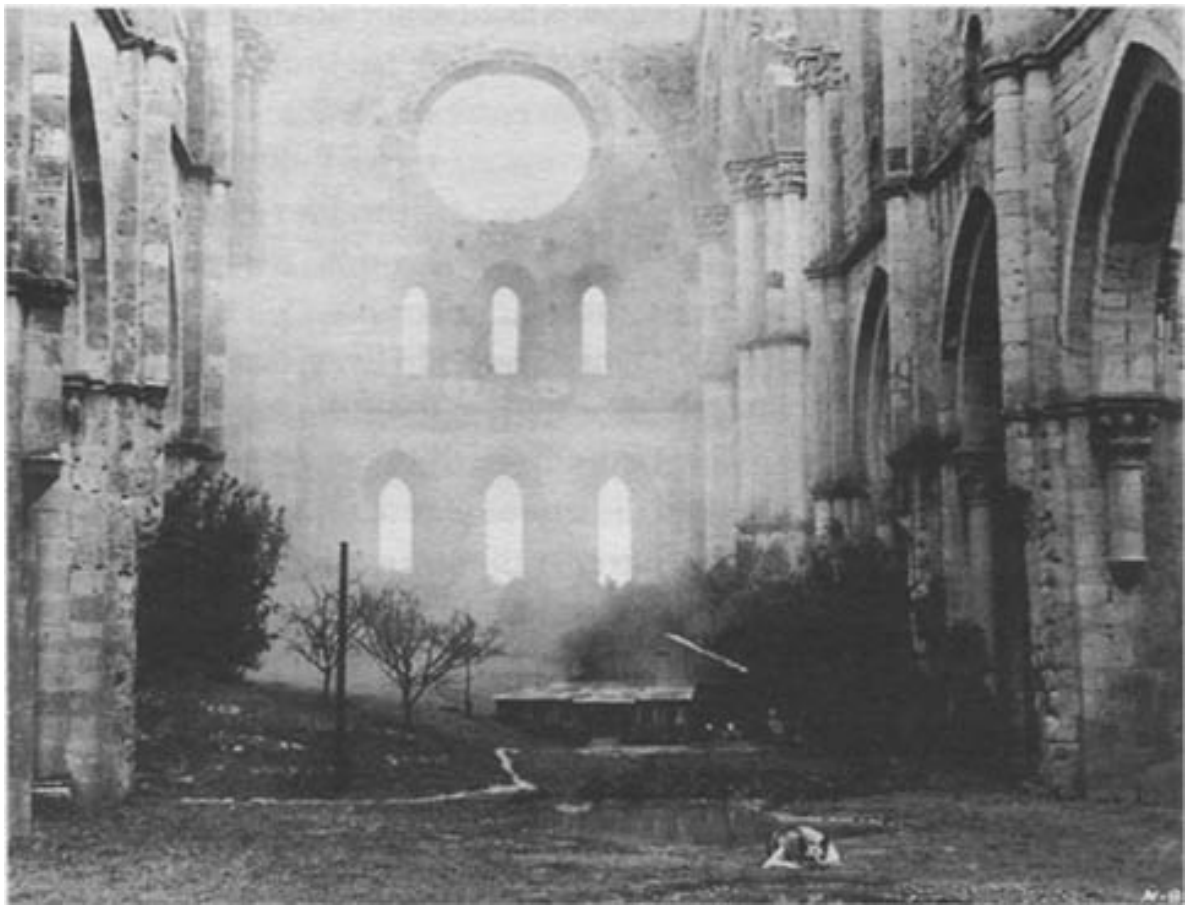
care nu caută adevărul”[202]. O asemenea afirmație se înscrie în tradiția artistului rus care ajunge până la Dostoievski, Tolstoi și dincolo de ei – la pictorii de icoane medievali, precum cel ale cărui viață și artă au fost omagiate de Tarkovski în capodopera sa *Andrei Rubliov* (1966). În realitate, și filmele lui Tarkovski sunt aidoma unor icoane. A le contempla frumusețea vizuală și imaginile simbolice, așa cum ne impune să facem acțiunea lor lentă, înseamnă a-l însoți pe artist în căutarea unui ideal spiritual. „Arta trebuie să-i dea omului speranță și credință”, scria regizorul[203]. Toate filmele sale gravitează în jurul unor călătorii în căutarea adevărului moral. La fel ca Alioșa în *Frații Karamazov*, Andrei Rubliov părăsește mănăstirea și pleacă în lume pentru *a trăi* adevărul iubirii și frăției creștine printre compatrioții săi ruși, în timpul stăpânirii mongole. „Adevărul trebuie trăit, nu predat de la catedră. Pregătește-te de luptă!” Tarkovski spunea că replica din romanul lui Hermann Hesse *Jocul cu mărgele de sticlă* (1943) „ar fi putut sluji foarte bine drept motto la *Andrei Rubliov*”[204].

Aceeași temă religioasă se află în centrul filmului *Călăuza* (1979), care, conform descrierii făcute chiar de Tarkovski, trebuia să fie un discurs despre „existența lui Dumnezeu în om”[205]. Călăuza din titlul filmului îndrumă un om de știință și un scriitor către „Zonă”, o sălbăticie supranaturală abandonată de stat după o catastrofă industrială. Călăuza se înscrie direct în tradiția rusă a nebunului întru Hristos. Trăiește singur în sărăcie, disprețuit de o societate în care toți au încetat de mult să creadă în Dumnezeu; cu toate acestea, credința sa religioasă îi conferă putere spirituală. Înțelege că centrul „Zonei” este doar o cameră goală într-o casă pustie.

Dar, după cum le spune tovarășilor săi de drum, fundamentul credinței adevărate este *credința* în Pământul Făgăduinței: este călătoria, și nu sosirea. Nevoia de credință, de ceva în afara sa însuși în care să creadă, definise poporul rus, în înțelegerea sa mitică de sine, încă de pe vremea lui Gogol și a „sufletului rusesc". Tarkovski a resuscitat acest mit național ca o replică la sistemul de valori al regimului sovietic, cu ideile lui străine ale materialismului rațional. „Cultura modernă de masă", scria Tarkovski, „mutilează sufletele oamenilor, ridică bariere între om și întrebările cruciale ale existenței sale, conștiința lui de sine ca ființă spirituală"[206]. Această conștiință spirituală, credea el, era contribuția pe care Rusia o putea aduce la civilizația Occidentului – idee sugerată în ultima imagine simbolică din filmul său *Nostalghia* (1983), în care o casă țărănească rusească este înfățișată într-o catedrală italiană ruinată.

Ar putea părea extraordinar că filme precum *Călăuza* și *Solaris* au fost produse în epoca Brejnev, când toate formele de religie organizată erau limitate drastic, iar ortodoxia paralizantă a „Socialismului Dezvoltat" controla politica țării. Dar în cadrul monolitului sovietic existau numeroase voci diferite care cereau o revenire la „principiile rusești". Una dintre ele era revista literară *Molodaia gvardia* (*Tânăra gardă*), care activa ca un forum pentru naționaliștii și conservaționiștii ruși, apărătorii Bisericii Ruse și neonarodnici precum „prozatorii rurali" Feodor Abramov și Valentin Rasputin, care au oferit o imagine nostalgică a vieții la țară și au idealizat țăranul muncitor și cinstit, considerându-l adevăratul depozitar al sufletului rusesc și al misiunii lui în lume. *Molodaia gvardia* s-a bucurat de susținerea liderilor de la

vârful partidului pe tot parcursul anilor 1970[*31]. Cu toate acestea, politica ei culturală nu era câtuși de puțin comunistă; iar în anumite privințe – precum opoziția față de dărâmarea bisericilor și a monumentelor istorice sau publicarea eseurilor controversate aparținând pictorului naționalist Ilia Glazunov, care condamnau în mod explicit Revoluția din Octombrie, considerând-o o ruptură în tradiția națională – era chiar antisovietică. Revista avea legături cu grupuri de opoziție din cadrul Bisericii Ruse, cu mișcarea pentru conservarea monumentelor istorice și culturale (care număra câteva milioane de membri în anii 1960) și cu intelectualitatea disidentă. Până și Soljenițîn a sărit în apărarea ei atunci când a fost atacată de revista *Novîi mir* (însăși revista care îl făcuse celebru prin publicarea nuvelei *O zi din viața lui Ivan Denisovici* în 1962)[207]. În anii 1970, naționalismul rus era o mișcare ce căpăta amploare, atrăgând sprijin atât din partea membrilor de partid, cât și a disidenților. Existau mai multe reviste ca *Molodaia gvardia* – unele oficiale, altele disidente și publicate în samizdat – și o serie de asociații voluntare și de stat, de la societăți literare la grupuri de conservaționiști, care dăduseră naștere unei largi comunități întemeiate pe „principiile rusești”. După cum scria editorul revistei samizdat *Vece* în primul său editorial din 1971: „În ciuda tuturor lucrurilor, încă există ruși. Nu este prea târziu să se întoarcă în patria lor”[208].



30. *„Casa rusească din interiorul catedralei italiene”. Ultimul cadru din filmul lui Andrei Tarkovski* Nostalghia *(1983)*

În definitiv, ce era „cultura sovietică”? Însemna ea ceva? Poate spune cineva vreodată că a existat un gen specific sovietic în arte? Avangarda anilor 1920, care împrumuta mult de la Europa Occidentală, era în realitate o continuare a modernismului de la începutul secolului. Era revoluționară, în numeroase privințe mai mult decât regimul bolșevic, dar nu era compatibilă cu statul sovietic, care nu s-ar fi putut clădi niciodată pe visurile artiștilor. Ideea construirii culturii

sovietice pe o fundație „proletară” era și ea imposibil de susținut – deși aceasta era cu certitudine singura idee de cultură care era în mod intrinsec „sovietică”: sirenele fabricilor nu înseamnă muzică (și, în orice caz, ce este „arta proletară”?). Se poate de asemenea argumenta că realismul socialist era o formă de artă specific sovietică. Cu toate acestea, o mare parte din el era o denaturare hidoasă a tradiției secolului al XIX-lea, la fel ca arta celui de-al Treilea Reich sau a Italiei fasciste. În ultimă instanță, elementul „sovietic” (care se reducea la povara sufocantă a ideologiei) nu a adus nimic nou în artă.

Regizorul georgian de film Otar Iosseliani își amintește o conversație cu experimentatul regizor Boris Barnet din 1962:

> M-a întrebat: „Cine ești?”. I-am spus: „Un regizor…”. „Sovietic”, m-a corectat el, „trebuie să spui întotdeauna «regizor sovietic». Este o profesie cu totul deosebită”. „În ce sens?”, am întrebat eu. „Fiindcă dacă vei reuși vreodată să fii sincer, ceea ce m-ar surprinde, vei putea să renunți la cuvântul «sovietic»”[209].

8

De sub ruine eu vă strig
Ca varul cel nestins eu ard
Mirosuri grele de subsol
Mă-năbuș, dar nu cad.

Eu mă prefac în iarnă mută
Închid și ușile mai strâns,
Dar vocea mea se mai aude,
Îmi dați crezare, nu m-am plâns[210].

Anna Ahmatova s-a numărat printre marii supraviețuitori. Vocea ei poetică era de nestăvilit. În ultimii zece ani din viața ei îndelungată, după eliberarea fiului său din gulag în 1956, Ahmatova s-a bucurat de o existență relativ tihnită. A fost îndeajuns de norocoasă să poată scrie poezii până în ultima clipă.

În 1963 a făcut ultimele adăugiri la capodopera sa *Poemul fără erou*, pe care începuse să-l scrie în 1940. Isaiah Berlin, căruia i l-a citit la Fontannîi Dom în 1945, îl descria ca pe un „fel de ultim memorial al vieții sale de poetă și al trecutului orașului – Sankt-Petersburg –, care făcea parte din ființa ei”[211]. Prin intermediul unei procesiuni de carnaval cu personaje mascate care se ivește sub ochii autoarei la Fontannîi Dom, poemul evocă o întreagă generație de personalități și prieteni dispăruți din Petersburgul pe care istoria l-a lăsat în urmă în 1913. Grație acestui act creator al memoriei, poezia răscumpără și salvează acea istorie. În dedicația din deschidere, Ahmatova scrie:

. . . . . .
...și pentru că nu am suficientă hârtie,
Scriu pe prima ta ciornă[212] [*32].

Poemul este plin de referințe literare, pe care nenumărați cercetători s-au străduit să le identifice, dar esența lui, după

cum sugerează dedicația, este anticipată de Mandelștam într-un poem-rugăciune pe care Ahmatova îl citează ca motto la a treia parte a poemului ei.

> În Petersburg de iznoavă ne vom întâlni,
> De parcă-n el soarele am fi înmormântat,
> Și cuvântul ferice de orice sens lipsit
> Pentru prima oară îl vom rosti, tremurat.
> În a nopții sovietice neagră catifea,
> În plușul de gol universal, ca alteori,
> Mai sunt cântați ochii soațelor ce-ar aștepta
> Și mai îmbobocesc nemuritoarele flori[213].

Poemul Annei Ahmatova este un recviem pentru cei care au murit la Leningrad. Această comemorare este un act sacru, într-un fel un răspuns la rugăciunea lui Mandelștam. Dar poemul este și un cântec al renașterii – o întrupare literală a valorilor spirituale care le-au permis locuitorilor acelui oraș să facă față nopții sovietice și să se reîntâlnească la Sankt-Petersburg.

Ahmatova a avut parte de o moarte liniștită la un sanatoriu din Moscova, la 5 martie 1966. Trupul ei a fost depus la morga fostului azil pentru săraci al Șeremetevilor, creat în memoria Praskoviei, unde era protejată de același motto care domina porțile de la Fontannîi Dom: „*Deus conservat omnia*”. Mii de oameni au luat parte la înmormântarea ei din Leningrad. Mulțimea adunată la biserica barocă Sfântul Nicolae se revărsa pe străzi, unde s-a păstrat cu religiozitate o liniște îndurerată pe tot parcursul slujbei. Locuitorii unui oraș veniseră să-i aducă un ultim omagiu unui cetățean a cărui poezie fusese glasul lor într-o perioadă când nimeni altcineva

nu putea vorbi. Ahmatova fusese atunci alături de poporul ei: „Am fost atuncea cu poporul meu/ Unde-n nefericire el a fost”. Acum era el alături de ea. În drumul său prin Petersburg spre cimitirul Komarovo, cortegiul s-a oprit puțin la Fontannîi Dom, pentru ca ea să-și poată lua un ultim rămas-bun.

*1 După izbucnirea Primului Război Mondial, numele cu sonoritate germană al Sankt-Petersburgului a fost schimbat în Petrograd, cu rezonanță slavă, din rațiuni patriotice. Orașul a păstrat acest nume până în 1924, când, după moartea lui Lenin, a fost rebotezat Leningrad.

2 În cursul vestitei sale întâlniri cu poeta la Fontannîi Dom din 1945, filosoful Isaiah Berlin a întrebat-o pe Ahmatova dacă Renașterea era un trecut istoric real pentru ea, populat de ființe umane imperfecte, sau o imagine idealizată a unei lumi imaginare. „A răspuns că era, firește, cea din urmă variantă; poezia și arta erau, pentru ea – aici a reluat o expresie folosită cândva de Mandelștam –, o formă de nostalgie, o năzuință după o cultură universală, așa cum o concepuseră Goethe și Schlegel, a ceea ce fusese prefăcut în artă și gândire…” (I. Berlin, „Meetings with Russian Writers in 1945 and 1956”, în *Personal Impressions* [Oxford, 1982], p. 198).

*3 În cameră se afla un birou pe care era scris numele prințului Viazemski, dar îi aparținea fiului poetului, care murise în acea încăpere în 1888. Poetul a murit la Baden-Baden cu zece ani mai devreme (N.I. Popova și O.E. Rubinciuk, *Anna Ahmatova i fontannîi dom* [Sankt-Petersburg, 2000], pp. 36-38).

*4 Cele două articole ale lui Troțki au fost publicate la doar două săptămâni după expulzarea din țară a câtorva sute de intelectuali de seamă (acuzați că erau „contrarevoluționari”) în septembrie 1922.

5 Diaghilev a fost dat afară după ce Volkonski a părăsit Teatrul Imperial. Concedierea lui Diaghilev însemna că nu avea să mai primească niciodată un loc de muncă în cadrul Teatrului Imperial; așa că, într-un fel, s-ar putea spune că Volkonski a contribuit la înființarea Ballets Russes.

*6 Teoria era asemănătoare cu viziunea lui Gordon Craig asupra actorului ca „supermarionetă”, cu o singură deosebire importantă: mișcările actorului lui Craig erau coregrafiate de regizor, pe când actorul lui Volkonski trebuia să asimileze aceste impulsuri ritmice până când deveneau cu totul inconștiente. Vezi și M. Yampolsky, „Kuleshov’s Experiments and the New Anthropology of the Actor”, în R. Taylor și I. Christie, *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Londra, 1991), pp. 32-33.

*7 Descrisă de regulă drept „dilatare temporală prin editare suprapusă”. Vezi D. Bordwell și K. Thompson, *Film Art, An Introduction*, ed. a III-a (New York, 1990), p. 217.

*8 Filmele sovietice care utilizau montajul aveau un număr mult mai mare de cadre diferite (în *Octombrie*, de exemplu, existau 3.200 de cadre) comparativ cu media (circa 600) din filmele convenționale care se turnau la Hollywood în anii 1920.

*9 Cuvântul *bît* („mod de viață”) provenea din verbul *bîvat*, care înseamnă „a se întâmpla” sau „a avea loc”. Dar începând cu secolul al XIX-lea *bîtie* a căpătat nuanța

pozitivă de „existență plină de sens”, care a devenit centrală pentru tradiția intelectuală rusă, în vreme ce *bît* a început să fie asociat tot mai mult cu aspectele negative ale „vechiului” stil de viață.

*10 Comandant al armatelor Albilor din sudul Rusiei în timpul războiului civil.

*11 Cele mai cunoscute romane ale lui Pilniak sunt *Anul gol* (1921), *Pâine neagră* (1923) și *Mașini și lupi* (1924).

*12 Cel mai renumit exemplu este Aleksandr Fadeev. În 1946 a câștigat Premiul Stalin pentru *Tânăra gardă*, un roman semifactual despre organizația ilegală de tineret din Ucraina ocupată, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. Atacat în presă pentru minimalizarea rolului conducerii partidului, Fadeev a fost nevoit să mai adauge material la romanul său. Această versiune adăugită, publicată în 1951, a fost ulterior salutată ca un text realist-socialist clasic.

*13 În 1938, în etapele finale ale editării filmului *Aleksandr Nevski* al lui Eisenstein, Stalin a cerut să vadă premontajul. Producătorul filmului a dat fuga la Kremlin, dar, în graba sa, a uitat o rolă. Lui Stalin i-a plăcut la nebunie filmul, dar, cum nimeni nu a îndrăznit să-i spună că era incomplet, a fost lansat fără rola lipsă (J. Goodwin, *Eisenstein, Cinema and History* [Urbana, 1993], p. 162).

14 Se pare că Stalin știa pe de rost și putea să recite pasaje ample din dialog. Vezi R. Taylor și I. Christie (eds.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema Documents, 1896-1939* (Londra, 1994), p. 384.

*15 În realitate, Morozov a fost asasinat de NKVD, care a executat apoi treizeci și șapte de culaci din sat, acuzați pe

nedrept de uciderea băiatului din rațiuni propagandistice. Pentru povestea integrală, vezi Y. Druzhnikov, *Informer 001: The Myth of Pavlik Morozov* (New Brunswick, 1997).

*16 Lenin îl disprețuia pe Dostoievski (deși nu îl citise) și e bine-cunoscut faptul că i-a criticat la un moment dat romanul *Demonii*, care conține o critică devastatoare la adresa mentalității revoluționare ruse, numindu-l un „gunoi reacționar”. Cu excepția lui Lunacearski, nici unul dintre liderii sovietici nu sprijinea includerea acestuia în canonul literar; până și Gorki voia să se descotorosească de el. Prin urmare, în anii 1930 au fost publicate relativ puține ediții ale operelor lui Dostoievski – între 1938 și 1941 s-au vândut circa 100.000 de exemplare ale tuturor operelor sale, față de cele aproximativ cinci milioane de exemplare ale lui Tolstoi. Tirajele operelor lui Dostoievski au crescut abia în perioada „dezghețului” lui Hrușciov. Ediția operelor lui Dostoievski din 1956, în zece volume, publicată cu prilejul a șaptezeci și cinci de ani de la moartea scriitorului, a numărat 300.000 de exemplare – cifră extrem de mică, potrivit standardelor sovietice (V. Seduro, *Dostoevski in Russian Literary Criticism, 1846-1956* [New York, 1957], p. 197; și de același autor, *Dostoevski's Image in Russia Today* [Belmont, 1975], p. 379).

*17 De exemplu, în cuvântul-înainte la ediția în trei volume din 1952 a operelor lui Stasov (V.V. Stasov, *Sobranie socinenii v 3-h tomah, 1847-1906* [Moscova, 1952]), editorii sovietici au făcut anunțul extraordinar că „selecția materialelor a fost determinată de încercarea noastră de a-l înfățișa pe Stasov în lupta împotriva caracterului cosmopolit al Academiei Imperiale, în care se găseau

profeții «artei pentru artă», ai calofiliei, formalismului și decadenței în artă din secolul al XIX-lea”.

*18 Sentința a fost comutată ulterior la cinci ani de muncă silnică în gulagul din Norilsk.

*19 Ahmatova rata rareori o premieră a lui Șostakovici. După prima interpretare a *Simfoniei nr. 11* („Anul 1905”) în 1957, ea i-a comparat cântecele revoluționare pline de speranță, pe care criticii le ignoraseră, considerându-le lipsite de interes (era epoca „dezghețului” lui Hrușciov), cu niște „păsări albe care zboară pe un cer negru înspăimântător”. În anul următor i-a dedicat ediția sovietică a *Poemelor* sale: „Pentru Dmitri Dmitrievici Șostakovici, în a cărui epocă am trăit pe pământ”. Cei doi s-au întâlnit până la urmă în 1961. „Am stat tăcuți timp de douăzeci de minute. A fost nemaipomenit”, își amintea Ahmatova (E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* [Londra, 1994], pp. 319, 321).

*20 Condamnată la douăzeci de ani de muncă silnică în Siberia, Lina Prokofiev a fost eliberată în 1957. După ce a luptat vreme îndelungată pentru drepturile sale de văduvă, i s-a permis în cele din urmă să se întoarcă în Occident în 1972. A murit la Londra în 1989.

*21 Cei doi au lucrat împreună cu Meierhold la producția operei lui Prokofiev *Semion Kotko* din 1939. În anul următor, după semnarea pactului sovieto-nazist, Eisenstein a produs *Die Walküre* la Teatrul Bolșoi din Moscova. Vezi și R. Bartlett, *Wagner and Russia* (Cambridge, 1995), pp. 271-281.

*22 Mai târziu a cerut să fie omis din ediția sa de opere complete.

*23 Andrei Saharov consemnează o glumă care circula la acea vreme în cercurile științifice. O delegație sovietică participă la o conferință despre elefanți și prezintă un raport în patru părți: (1) Clasicii marxism-leninism-stalinismului despre elefanți; (2) Rusia – patria elefantului; (3) Elefantul sovietic: cel mai bun elefant din lume; și (4) Elefantul belarus – fratele mai mic al elefantului rus (A. Saharov, *Memoirs* [Londra, 1990], p. 123).

*24 Tatăl lui Stalin fusese ucis cu un topor înfășurat într-o haină matlasată; iar presupusul său asasin, un criminal armean care lucrase cu Stalin pentru poliția secretă țaristă la Tbilisi în anii 1900, a fost omorât la ordinele lui Stalin, șaisprezece ani mai târziu, în 1922, fiind călcat de un camion (R. Brackman, *The Secret File of Joseph Stalin: A Hidden Life* [Londra, 2001], pp. 38-43).

*25 Până și două dintre rudele prin alianță ale lui Stalin, Anna Redens și Olga Allilueva, au fost arestate pentru legăturile lor evreiești. Explicându-i fiicei sale arestarea celor două mătuși ale ei, Stalin a spus: „Știau prea multe. Trăncăneau mult” (S. Allilueva, *Only One Year* [New York, 1969], p. 154).

*26 Unul dintre acești medici de seamă era unchiul lui Isaiah Berlin, Leo, acuzat că le-ar fi divulgat secrete de la Kremlin britanicilor prin intermediul nepotului său, cu prilejul vizitei acestuia la Moscova în 1945. Bătut cu bestialitate, Leo a încercat să se sinucidă, iar în cele din urmă a „mărturisit” că fusese spion. A fost ținut un an la închisoare și eliberat în 1954, la scurt timp după moartea lui Stalin. Într-o zi, încă slăbit de pe urma timpului petrecut la închisoare, și-a văzut unul dintre torționari pe stradă în fața lui, a suferit un atac de cord, s-a prăbușit la pământ și

a murit (M. Ignatieff, *Isaiah Berlin: A Life* [Londra, 1998], pp. 168-169).

*27 Toți cetățenii Uniunii Sovietice aveau pașaport sovietic. Însă pașaportul includea și o categorie care îi definea în funcție de „naționalitate” (etnie).

*28 Scos clandestin din Rusia și publicat pentru prima oară în Italia în 1957, *Doctor Jivago* a ajuns bestseller internațional, iar lui Pasternak i s-a acordat Premiul Nobel în 1958; dar, la presiunea Uniunii Scriitorilor și în urma unui val de injurii naționaliste la adresa lui apărute în presa sovietică, a fost nevoit să refuze premiul. Pasternak a murit în 1960.

*29 Nu este întru totul clar când a compus Șostakovici *Raiok.* Schițele par să dateze din 1948, dar, pe fondul amenințării constante de a-i fi percheziționată casa, e puțin probabil să fi îndrăznit să compună întreaga partitură înaintea morții lui Stalin (vezi și M. Yakubov, „Shostakovich’s *Anti-Formalist Rayok*: A History of the Work’s Composition and Its Musical and Literary Sources”, în R. Bartlett [ed.], *Shostakovich in Context* [Oxford, 2000], pp. 135-158).

*30 E posibil ca pentru titlul romanului *Noi* Zamiatin să se fi inspirat, cel puțin în parte, din Dostoievski – mai precis, din cuvintele adresate de Verhovenski lui Stavroghin (în *Demonii*, trad. D. Magarshack [Harmondsworth, 1971], p. 423), în care acesta descrie viziunea sa asupra dictaturii revoluționare viitoare: „Și, uite, atunci [noi] ne vom gândi cum să înălțăm o zidire de piatră… Ziditorii vom fi noi, numai noi, numai noi!” [F.M. Dostoievski, *Demonii*, traducere de Nicolae Gane, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 483 – n.tr.]. Poate mai evident, e posibil ca titlul să fi fost o

trimitere la cultul revoluționar al colectivului (poetul proletcultist Kirillov a scris chiar o poezie intitulată „Noi”). Vezi și G. Kern, *Zamyatin’s* We*: A Collection of Critical Essays* (Ann Arbor, 1988), p. 63.

*31 Se bucura de protecția politică a membrului Biroului Politic Mihail Suslov, ideologul-șef al lui Brejnev. Când Aleksandr Iakovlev a atacat *Molodaia gvardia*, numind-o antileninistă din cauza naționalismului ei și a accentului pus pe religie, Suslov a reușit să-l atragă pe Brejnev de partea revistei. Iakovlev a fost dat afară din Departamentul de Propagandă al partidului. În 1973 a fost eliberat din funcția pe care o ocupa în cadrul Comitetului Central și numit ambasador sovietic în Canada (de unde avea să se întoarcă și să devină ideologul-șef al lui Gorbaciov).

*32 Ahmatova și-a informat câțiva prieteni că prima dedicație îi era adresată lui Mandelștam. Când Nadejda Mandelștam a auzit-o inițial citind poemul și a întrebat-o cui îi era adresată dedicația, Ahmatova a „răspuns cu ciudă”: „Pe al cui caiet de notițe aș putea să scriu?” (Mandelstam, *Hope Abandoned*, p. 435) [Nadejda Mandelștam, *Speranță abandonată. Memorii*, vol. 2, traducere, note și indice de Nicolae Iliescu, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 421 – n.tr.].

Igor și Vera Stravinski la sosirea pe aeroportul Șeremetievo din Moscova, 21 septembrie 1962

1

Dor de casă! acea lungă
Sfârșeală dezgolită!
Acum mi-e totuna
Unde mă simt cu totul singură

Sau pe ce pietre hoinăresc
Cu o sacoșă de cumpărături către
O casă care nu este a mea
Cum nici un spital sau o cazarmă nu sunt ale mele.

Mie mi-e totuna, leu
În captivitate – printre ce chipuri mă învârt
Zbârlit sau ce mulțime omenească
Mă va alunga așa cum trebuie –

În mine însămi, în lumea mea aparte,
Interioară, un urs de Kamceatka fără gheață.
Unde nu reușesc să-mi găsesc locul (și nici nu încerc) sau
Unde sunt umilită, mi-e totuna.

Și nu mă voi lăsa sedusă de gândul
Limbii mele materne, de chemarea ei lăptoasă.
Cum poate conta în ce limbă
Sunt neînțeleasă de oricine-mi iese în cale

(Sau de ce cititori, care dau pe gât
Ziarele, storcându-le de bârfă?)
Cu toții aparțin secolului
Douăzeci, iar eu stau în fața timpului,

Împietrită, ca un buștean lăsat
În urmă dintr-o alee cu copaci.
Oamenii sunt toți la fel pentru mine, totul
Este la fel și, probabil, cele mai

Indiferente dintre toate îmi sunt acele
Semne și mărturii care au fost cândva
Înnăscute, dar de pe care datele au fost
Șterse: sufletul s-a născut undeva,

Dar țara mea s-a îngrijit atât de puțin
De mine, încât până și cel mai ager spion ar putea
Să-mi studieze amănunțit spiritul fără
Să descopere acolo vreun semn din naștere!

Casele sunt străine, bisericile sunt pustii,
Totul este la fel:
Dar dacă pe marginea cărării

Răsare un tufiș, mai ales
un scoruș...[1]

Scorușul îi trezea amintiri dureroase poetei exilate Marina Țvetaeva. O ducea cu gândul la copilăria ei de mult pierdută din Rusia și la singurul „semn din naștere” pe care nu putea nici să-l ascundă, nici să-l îngroape sub aceste rânduri ce simulau indiferența față de țara ei natală. Încă de la primele sale încercări poetice, Țvetaeva a adoptat scorușul ca pe un simbol al singurătății sale:

Cu roșu ciorchine
Scorușul s-a aprins.
Cădeau frunzele.
Eu mă născui ca în vis[2].

Din asemenea asocieri, exilata cuprinsă de dorul de casă își creează o patrie în mintea sa. Nostalgia este dorul după lucruri particulare, nu devotamentul față de o patrie abstractă. Pentru Nabokov, „Rusia” era cuprinsă în amintirea verilor petrecute în copilărie pe moșia familiei: culesul ciupercilor în pădure, prinsul fluturilor, scârțâitul zăpezii. Pentru Stravinski, ea se regăsea în sunetele Sankt-Petersburgului, pe care și le amintea tot din copilărie: zgomotul copitelor și roților căruțelor pe pavaj, strigătele vânzătorilor de pe străzi, clopotele bisericii Sfântul Nicolae și freamătul Teatrului Mariinski, unde și-a început viața muzicală. În schimb, „Rusia” Marinei Țvetaeva era evocată de imaginea mentală a casei tatălui ei de pe Aleea Trei Iazuri din Moscova. Casa a fost distrusă pentru a face rost de lemne de foc în iarna friguroasă a anului 1918. Dar după aproape

douăzeci de ani de exil, când s-a întors acolo în 1939, a descoperit că scorușul ei preferat creștea la fel ca înainte. Copacul era tot ce mai rămăsese din „Rusia” ei – și a rugat-o insistent pe Ahmatova să nu spună nimănui despre existența lui, ca nu cumva „să afle și să-l taie”[3].

Dintre numeroșii factori care au determinat-o pe Țvetaeva să se întoarcă în Rusia lui Stalin, cel mai important a fost dorința ei de a simți pământul rusesc sub picioare. Simțea nevoia de a avea aproape acel scoruș. Revenirea ei era rezultatul unei lupte îndelungate și dureroase care se dăduse în sufletul ei. La fel ca majoritatea emigranților, era sfâșiată între două viziuni diferite asupra țării sale natale. Prima era Rusia care „rămâne în sufletul tău”: limba scrisă, literatura, tradiția culturală din care toți poeții ruși simțeau că fac parte[4]. Această Rusie lăuntrică era o țară care nu se limita la un teritoriu anume. „Poți să trăiești în afara Rusiei și să o păstrezi în inimă”, îi explica Țvetaeva scriitorului Roman Gul. Era o țară în care se putea „trăi de oriunde”[5]. După cum spunea Hodasevici în 1922, când a plecat la Berlin, era o „Rusie” care putea fi condensată în operele lui Pușkin și „împachetată într-o valiză”.

> Nu am decât opt volume subțiri,
> Iar în ele se găsește țara mea natală[6].

Cealaltă Rusie era țara însăși – locul amintirilor de acasă. Cu toată indiferența ei declarativă, Țvetaeva nu putea rezista atracției sale. Ca după un amant absent, tânjea după prezența ei fizică. Îi lipseau peisajul deschis, sunetul graiului rusesc, iar

această rețea viscerală de asocieri constituia izvorul creativității sale.

Trei milioane de ruși au fugit din țara lor natală între 1917 și 1929, alcătuind o națiune din umbră care se întindea din Manciuria până în California, cu importante centre de viață culturală rusă la Berlin, Paris și New York. Aici se aflau rămășițele unei lumi dispărute: foști consilieri ai țarului și funcționari guvernamentali care trăiau din vânzarea ultimelor lor bijuterii; foști moșieri care erau chelneri; oameni de afaceri ruinați care lucrau ca muncitori în fabrică; ofițeri ai armatelor Albe înfrânte care noaptea lucrau ca taximetriști, iar ziua își scriau memoriile în care vorbeau despre greșelile comandantului Armatei Albe, generalul Denikin. Familii mari, precum Șeremetevii, au fost fragmentate, membrii lor împrăștiindu-se în toate direcțiile. Principala ramură a Șeremetevilor a plecat în 1918, călătorind la Paris și apoi la New York. Dar alții au fugit în America de Sud, Belgia, Grecia și Maroc.

Berlin a fost primul centru important al emigrației. Era o răscruce naturală între Rusia și Europa. Criza economică de după Primul Război Mondial și prăbușirea mărcii au făcut ca orașul să le fie relativ accesibil rușilor care aduseseră cu ei bijuterii sau valută occidentală, iar în suburbiile păturii mijlocii ruinate se putea obține cu ușurință un apartament mare și ieftin. În 1921, guvernul sovietic a eliminat controalele pentru vizele de ieșire, măsură ce făcea parte din Noua Politică Economică. La vremea respectivă, Germania era singura mare țară europeană care avea relații diplomatice și comerciale cu Rusia sovietică. Întrucât plătea încă de pe urma războiului prin despăgubiri și embargouri comerciale impuse

de guvernele occidentale victorioase, Germania vedea în Rusia sovietică un partener comercial și un aliat diplomatic. Jumătate de milion de ruși s-au stabilit în Charlottenburg și în celelalte suburbii din sud-vestul capitalei germane la începutul anilor 1920. Locuitorii Berlinului au botezat principala stradă comercială a orașului, Kurfürstendamm, „Nepski Prospekt”. Berlinul avea propriile cafenele rusești, propriile teatre și librării rusești, propriul cabaret rusesc. În suburbii erau fel de fel de lucruri rusești: frizerii rusești, băcănii rusești, case de amanet rusești și anticariate rusești. Exista până și o orchestră rusească. Și o echipă rusească de fotbal (în care tânărul Vladimir Nabokov era portar)[7].

Berlinul era capitala culturală incontestabilă a comunității de emigranți ruși. Talentul ei muzical era extraordinar: Stravinski, Rahmaninov, Heifetz, Horowitz și Nathan Milstein ar fi putut urca pe aceeași scenă în orice concert de acolo. Până când a sosit și Țvetaeva, în 1922, Berlinul devenise căminul adoptiv al unora dintre cele mai strălucite talente literare ale avangardei ruse (Hodasevici, Nabokov, Berberova, Remizov). Orașul avea un număr uluitor de 86 de edituri în limba rusă – depășind cu mult numărul celor germane –, în vreme ce ziarele sale rusești erau vândute în lumea întreagă[8].

Berlinul era și un loc de popas între Rusia sovietică și Occident pentru scriitori precum Gorki, Belîi, Pasternak, Aleksei Tolstoi și Ilia Ehrenburg, care nu se hotărâseră încă unde să se stabilească. A devenit un loc de întâlnire pentru scriitorii din Uniunea Sovietică, confrații lor literari din Vest și comunitatea deja stabilită aici de emigranți ruși. La Berlin, costurile de publicare erau extrem de mici – atât de mici, încât mai multe edituri și periodice sovietice și-au deschis birouri în

capitala germană. În Berlinul rusesc de la începutul anilor 1920 încă nu exista o separare clară între cultura sovietică și cea a emigranților. Orașul era centrul avangardei de stânga, în rândul căreia ideea unei culturi ruse comune care să unească Rusia sovietică cu emigrația a rămas cea mai puternică după 1917. Asemenea idei erau în general respinse în celelalte centre majore ale emigrației. Însă Berlinul era diferit – iar pentru o scurtă perioadă scriitorii au putut să circule liber între Moscova și Berlin. Climatul s-a schimbat la mijlocul deceniului, când un grup de emigranți cunoscut drept *Smena veh* („Schimbarea reperelor”) a început să militeze pentru o întoarcere permanentă în Uniunea Sovietică și și-a creat propria revistă, *Nakanune* (*În ajun*), cu sprijin sovietic. Momentul de cumpănă a venit în 1923, când autorul de romane istorice Aleksei Tolstoi s-a întors la Moscova. În urma scandalului care s-a iscat, comunitatea de emigranți din Berlin a devenit profund polarizată între stânga și dreapta – între cei care voiau să creeze punți de legătură cu patria sovietică și cei care voiau să le distrugă.

La jumătatea anilor 1920, marca germană s-a stabilizat, economia a început să se redreseze, iar Berlinul a devenit brusc costisitor pentru emigranții ruși. Populația rusă de aici s-a înjumătățit, emigranții răspândindu-se pe întreg continentul. Țvetaeva și soțul ei, Serghei Efron, au plecat la Praga, pentru ca el să studieze la Universitatea Carol. Praga era un centru al studiilor rusești. Tomáš Masaryk, primul președinte al Cehoslovaciei, era un distins specialist în cultura rusă. Cehii i-au primit cu brațele deschise pe „rușii Albi”, pe care îi considerau frații lor slavi și aliații din războiul civil rus. În 1918, o legiune de naționaliști cehi luptase alături de

antibolșevici, sperând să convingă astfel Rusia să intre din nou în război împotriva Puterilor Centrale[*1]. După proclamarea unei Cehoslovacii independente în acel an, guvernul de la Praga le-a oferit burse studenților ruși, cum a fost și cazul lui Efron.

În 1925, Țvetaeva și Efron s-au mutat la Paris. Dacă Berlinul era centrul cultural al Rusiei de peste hotare, Parisul era capitala sa politică. Conferința de la Versailles de după război atrăsese delegați din toate taberele principale și așa-zisele guverne ale Rusiei din exil. La jumătatea anilor 1920, Parisul era un focar de intrigi politice, cu facțiuni și mișcări rusești de toate tipurile care concurau pentru atenția guvernelor din Occident și sprijinul emigranților ruși înstăriți care trăiau acolo. Țvetaeva și Efron locuiau împreună cu cei doi copii mici ai lor în apartamentul neîncăpător al Olgăi Cernov, fosta soție a lui Viktor Cernov, liderul socialist-revoluționar veteran care fusese președintele efemerei Adunări Constituante, dizolvată de bolșevici în ianuarie 1918. În „Mica Rusie” care s-a format în jurul rue Daru, cei doi soți se întâlneau în mod regulat cu ceilalți eroi învinși ai Revoluției: prințul Lvov, prim-ministrul primului Guvern Provizoriu; Pavel Miliukov, ministrul său de Externe; și tânărul și chipeșul Aleksandr Kerenski, un alt fost prim-ministru pe care Țvetaeva îl comparase cu idolul ei, Bonaparte, în acea vară fatidică a anului 1917.

> Și cineva, ce capul pe hartă-și odihnește,
> Nu doarme, ci visează.
> A venit un Bonaparte
> În țara mea[9].

La sfârșitul anilor 1920, Parisul devenise centrul incontestabil al emigrației ruse în Europa. Statutul său a fost confirmat în anii Marii Depresiuni, când rușii au fugit din Germania lui Hitler în capitala franceză. Viața literară și artistică a Parisului rusesc a înflorit în cafenelele din al șaisprezecelea *arrondissement*, unde artiști precum Goncearova și soțul ei Mihail Larionov, Benois, Bakst și Aleksandra Ekster se întâlneau cu Stravinski și Prokofiev și cu scriitori precum Bunin și Merejkovski, sau cu Nina Berberova și soțul ei, Hodasevici, care se mutaseră acolo de la Berlin în 1925.

În ochii celor mai mulți exilați, Rusia încetase să existe în octombrie 1917. „*Sovdepia*”, cum numeau ei cu dispreț Rusia sovietică (de la acronimul pentru „departament sovietic”), era după părerea lor o impostoare nevrednică de numele său. Stravinski spunea mereu că, atunci când plecase în exil, nu părăsise Rusia, cât mai curând o „pierduse” pentru totdeauna[10]. În „Versuri către fiu”, scrise la începutul anilor 1930, Țvetaeva conchidea că nu mai exista nici o Rusie unde să se poată întoarce:

> Cu o făclie căutați
> În toată lumea de sub lună.
> Țara aceea nu există
> Pe hartă și nici măcar în spațiu.
>
> Înghițită ca de pe o
> Farfurioară: acum curată ca lacrima!
> Te poți oare întoarce într-o
> Casă care a fost făcută una cu pământul?[11]

Ideea Rusiei ca iluzie optică, ceva ce dispăruse aidoma unei amintiri din copilărie, era o temă centrală a poeziei ruse de peste hotare. Potrivit versurilor lui Gheorghi Ivanov:

> Rusia înseamnă fericire, Rusia înseamnă doar lumină.
> Sau poate că Rusia a dispărut în noapte.
>
> Iar pe Neva soarele nu apune,
> Iar Pușkin nu a murit nicicând în orașul nostru european,
>
> Și nu există nici Petersburg, nici Kremlin la Moscova –
> Doar câmpuri și iar câmpuri, zăpadă și iar zăpadă[12].

Pentru Țvetaeva, mirajul Rusiei era amintirea palidă a casei sale distruse de pe Aleea Trei Iazuri din Moscova. Pentru Nabokov, în poemul „Ciclistul” (1922), era visul unei plimbări pe bicicletă până la Vira, casa de la țară a familiei sale, care promitea mereu să se ivească după primul colț – dar cu toate acestea nu apărea nicicând[13]. Această năzuință nostalgică după un crâmpei irecuperabil din copilărie este splendid evocată de Nabokov în *Vorbește, memorie* (1951). Să fii izolat de locurile copilăriei înseamnă să vezi cum trecutul ți se evaporă în mit.

Țvetaeva era fiica lui Ivan Țvetaev, profesor de istoria artei la Universitatea din Moscova și director fondator al Muzeului

de Arte Frumoase (cunoscut astăzi drept Muzeul Pușkin) din Moscova. La fel ca Tatiana din romanul lui Pușkin *Evgheni Oneghin*, tânăra poetă trăia într-o lume a cărților. „Sunt numai manuscris”, spunea odată Țvetaeva[14]. Pușkin și Napoleon au fost primele ei iubiri, și mulți dintre oamenii de care s-a îndrăgostit (bărbați sau femei) nu erau, probabil, nimic mai mult decât niște proiecții ale idealurilor ei literare. Numea aceste relații „*amitiés littéraires*” – iar printre obiectele afecțiunii sale s-au numărat poeții Blok și Belîi, Pasternak și Mandelștam. Nu era niciodată clar în ce măsură pasiunea nu era doar în mintea ei. Efron a fost excepția – singura relație de durată din viața ei tragică și unica persoană fără care nu putea trăi. Tânjea cu atâta disperare să aibă cineva nevoie de ea, încât era pregătită să-și distrugă propria viață pentru el. Cei doi s-au cunoscut în 1911, pe când el era încă la școală, iar ea abia absolvise, într-o vacanță de vară în Crimeea. Efron era un tânăr chipeș – cu fața ascuțită și ochi enormi –, iar ea l-a numit „Bonaparte” al ei. Cei doi împărtășeau un atașament romantic față de ideea Revoluției (tatăl lui Efron fusese ilegalist în cadrul unei grupări teroriste revoluționare). Dar când a izbucnit în cele din urmă Revoluția, amândoi au luat partea Albilor. Țvetaeva era dezgustată de mentalitatea mulțimii, despre care avea impresia că îi calcă pe indivizi în picioare. Atunci când Efron a părăsit Moscova pentru a se alătura armatei lui Denikin în sudul Rusiei, l-a înfățișat în *Tabăra lebedelor* (1917-1921) ca pe eroul ei.

Gărzile Albe: nod gordian
Al bravurii ruse.
Gărzile Albe: ciuperci albe

Din cântecul popular rus.

Gărzile Albe: stele albe,
Să nu dispară de pe firmament.
Gărzile Albe: piroane negre
În coasta Antihristului[15].

În următorii cinci ani, din 1918 până în 1922, cei doi tineri au trăit departe unul de celălalt. Țvetaeva a jurat că, în cazul în care supraviețuiau amândoi războiului civil, avea să-l urmeze pe Efron „ca un câine”, trăind oriunde ar fi vrut el. Cât timp Efron a luptat pentru armatele lui Denikin în sud, Țvetaeva a rămas la Moscova. A îmbătrânit înainte de vreme din cauza luptei de zi cu zi pentru pâine și combustibil. Prințul Serghei Volkonski, care i-a devenit bun prieten în acea perioadă, își amintea cum trăia în „casa neîncălzită, uneori fără lumină, un apartament gol… micuța Alia dormea după un paravan, înconjurată de desenele ei… fără lemn de foc pentru soba jalnică, cu lumină electrică slabă… Bezna și frigul intrau în casă de pe stradă de parcă ar fi fost stăpânii acelui loc”[16]. Goana disperată după mâncare i-a dezvăluit Marinei Țvetaeva efectul abrutizant al Revoluției. I se părea că oamenii de rând își pierduseră orice urmă de decență și tandrețe. În ciuda iubirii pe care i-o purta Rusiei, descoperirea acestei noi realități a făcut-o să ia în calcul varianta emigrării. Moartea fiicei sale mai mici, Irina, în 1920 a fost un șoc catastrofal. „Mama nu și-a putut alunga nicicând gândul că aici copiii pot să moară de foame”, scria mai târziu fiica ei cea mare, Alia[17]. Moartea Irinei a amplificat nevoia Marinei Țvetaeva de a fi alături de Efron. Nu mai avea nici o veste de la el din toamna

anului 1920, când armatele înfrânte ale Albilor s-au retras spre sud prin Crimeea și au fugit de bolșevici înghesuite pe vase. Spunea că avea de gând să se sinucidă în caz că el nu mai era în viață. În cele din urmă, s-a dat de urma lui Efron la Constantinopol. Țvetaeva a părăsit Moscova ca să i se alăture la Berlin.

31. *Serghei Efron și Marina Țvetaeva, 1911*

Țvetaeva descrie părăsirea Rusiei ca pe un fel de moarte, o separare a trupului de suflet, și se temea că, departe de țara limbii sale materne, nu mai avea să poată scrie poezii. „Aici un pantof scâlciat este un lucru nefericit sau eroic”, îi scria ea

lui Ehrenburg cu puțin înainte să părăsească Moscova, „acolo e o rușine. Oamenii mă vor lua drept o cerșetoare și mă vor alunga înapoi de unde am venit. Dacă mi se întâmplă așa ceva, mă spânzur”[18].

Pierderea Rusiei a făcut-o pe Țvetaeva să se preocupe mai mult de temele naționale. Pe parcursul anilor 1920, a scris mai multe poeme nostalgice. Cele mai bune au fost adunate în *După Rusia* (1928), ultima carte pe care avea să o mai publice în timpul vieții:

> Salutări secarei ruse,
> Lanurilor de porumb mai înalte decât o femeie[19].

Din ce în ce mai mult, s-a îndreptat spre proză („emigrația face din mine o prozatoare”[20]), într-o serie de amintiri deosebit de emoționante legate de Rusia pe care o pierduse. „Vreau să trezesc din nou la viață toată acea lume”, îi explica ea unui alt emigrant, „astfel încât să nu fi trăit cu toții în zadar, astfel încât eu să nu fi trăit în zadar”[21]. Eseuri precum „Pușkin al meu” (1937) erau expresia dorului după tradiția culturală care alcătuia vechea Rusie în inima ei. Asta voia să spună atunci când scria în „Dor de casă” că se simțea

> Împietrită, ca un buștean lăsat
> În urmă dintr-o alee cu copaci[22].

Ca artistă, simțea că rămăsese orfană în urma separării de comunitatea literară fondată de Pușkin.

De aici și atracția ei intensă, aproape de fiică, față de Serghei Volkonski, teoreticianul euritmiei și fostul director al

Teatrului Imperial care a fost nevoit să fugă din Rusia sovietică în 1921. La Paris, Volkonski a devenit un proeminent critic teatral în presa emigrației. Ținea prelegeri despre istoria culturii ruse la universități din întreaga Europă și din Statele Unite. Însă Țvetaeva era atrasă de legătura lui cu tradiția culturală a secolului al XIX-lea. Prințul era nepotul faimosului decembrist; tatăl lui fusese prieten bun cu Pușkin. Iar el însuși îl cunoscuse pe poetul Tiutcev în salonul mamei sale. Exista până și o legătură între familiile Volkonski și Țvetaev. După cum preciza Ivan Țvetaev în discursul ținut la inaugurarea Muzeului de Arte Frumoase în 1912, ideea înființării unui asemenea muzeu la Moscova fusese exprimată mai întâi de strămătușa prințului, Zinaida Volkonski[23]. Țvetaeva s-a îndrăgostit de Volkonski – nu fizic (Volkonski era aproape sigur homosexual), ci în maniera năvalnică a acelor *amitiés littéraires* ale ei. După câțiva ani sterili, Țvetaeva a început din nou să scrie poezie lirică. În ciclul de poeme *Discipolul* (1921-1922), se arunca la picioarele unui profet („tatăl”) care o punea în legătură cu înțelepciunea și valorile trecutului. Poemul „Către părinți” era dedicat „celui mai bun prieten din viața mea”, așa cum i-l descria pe Volkonski Evgheniei Cirikova, „cea mai inteligentă, mai fascinantă, mai fermecătoare, mai de modă veche, mai curioasă și mai strălucită persoană din lume. Are 63 de ani. Cu toate acestea, atunci când îl vezi, uiți câți ani ai tu. Uiți unde locuiești, secolul, data”[24].

În lumea care strigă:
„Glorie celor ce vor veni!”
Ceva în mine șoptește:

„Glorie celor care au fost!”[25].

Volkonski i-a dedicat *Memoriile* (1923) sale Marinei Țvetaeva – drept răsplată, poate, pentru faptul că îi dactilografiase cele două volume groase pentru editor. Ea vedea în amintirile lui o mărturie sacră a tradiției secolului al XIX-lea care fusese spulberată în 1917. Pentru a marca publicarea lor, a scris un eseu intitulat „Cedrul: O apologie”. Titlul era dat de porecla prințului, care se datora faptului că plantase cedri pe bucata lui preferată de pământ (astăzi este o pădure întinsă pe 12.000 de hectare), la moșia familiei din Borisoglebsk, gubernia Tambov.

> Cedrul este copacul cel mai înalt și cel mai drept, și se găsește atât în Nord (cedrul siberian), cât și în Sud (cedrul libanez). Aceasta este natura dual a clanului Volkonski: Siberia și Roma [unde s-a stabilit Zinaida ca emigrantă]![26]

În prefața memoriilor sale, Volkonski a dat glas agoniei exilatului:

> Patrie! Ce noțiune complexă și dificil de surprins. Ne iubim patria – cine nu o iubește? Dar ce iubim, mai exact? Ceva ce a existat? Sau ceva ce va fi? Ne iubim țara. Dar unde este țara noastră? Este ceva mai mult decât o bucată de pământ? Iar dacă suntem despărțiți de acel pământ, și totuși îl putem recrea în imaginația noastră, putem spune cu adevărat că există o patrie? Și putem spune cu adevărat că există exil?[27]

2

Comunitățile de emigranți ruși erau colonii compacte, ținute laolaltă de moștenirea lor culturală. Prima generație de exilați ruși de după 1917 era unită în principal de speranța și convingerea că Uniunea Sovietică nu avea să reziste și că în cele din urmă se vor întoarce în Rusia. Își comparau situația cu cea a exilaților politici din secolul al XIX-lea care plecaseră peste hotare să lupte cu regimul țarist din libertatea relativă a Europei, după care se întorseseră în țara lor natală. Dat fiind că trăiau mereu pregătiți să se întoarcă, nu și-au despachetat niciodată cu adevărat valizele. Au refuzat să admită că ar fi fost altceva decât niște exilați temporari. Considerau că era datoria lor să păstreze vechile tradiții ale modului de viață rusesc – să-și educe copiii la școli în limba rusă, să țină în viață liturghia Bisericii Ruse și să promoveze valorile și realizările culturii ruse din secolul al XIX-lea –, astfel încât, odată întorși acasă, să poată restabili toate aceste instituții. Se considerau păstrătorii adevăratului mod de viață rusesc, care era subminat de regimul sovietic.

În „Micile Rusii" de la Berlin, Paris și New York, emigranții și-au creat propriile versiuni mitice ale „tihnitului trai rusesc" de dinainte de 1917. S-au întors într-un trecut care nu existase niciodată cu adevărat – un trecut care, în realitate, nu fusese nicicând atât de bun, sau de „rusesc", cum și-l aminteau acum emigranții. Nabokov descria prima generație de exilați din Rusia sovietică drept „oameni ireali care mimau în orașe străine o civilizație moartă, mirajele îndepărtate, aproape legendare, aproape sumeriene, ale Sankt-Petersburgului și ale Moscovei din perioada 1900-1916 (perioada care, chiar și în

anii douăzeci și treizeci, părea perioada 1916-1900 î.Hr.)”[28]. Se organizau serate literare în case particulare sau săli închiriate, unde actrițe fanate „evocau nostalgice ecouri ale Teatrului de Artă din Moscova”, iar glasurile scriitorilor de mâna a doua „se zbuciumau în pâcla unei proze ritmice”[29]. Aveau loc slujbe de Paști la miezul nopții în biserica rusească; excursii estivale la Biarritz („la fel ca înainte”); și petreceri în weekend la casele cehoviene din sudul Franței care aminteau de o epocă de mult apusă a „idilei nobilimii” de țară din Rusia. Ruși care, înainte de Revoluție, adoptaseră stilul de viață al străinilor sau care nu se duseseră niciodată la biserică se agățau acum, ca exilați, de obiceiurile lor autohtone și de credințele ortodoxe. S-a produs o resurecție a credinței ruse peste hotare, emigranții discutând îndelung despre modul în care Revoluția se datorase credințelor laice europene și respectând obiceiurile religioase așa cum nu o făcuseră niciodată înainte de 1917. Exilații nu au renunțat la limba maternă, căci astfel ar fi renunțat, practic, la personalitatea lor. Nabokov, care învățase să citească în engleză înainte să poată citi în rusă, a ajuns să se teamă atât de mult că nu va mai stăpâni limba rusă la începutul anilor 1920, pe vremea când era la Universitatea Cambridge, încât a decis să citească în fiecare zi câte zece pagini din *Dicționarul limbii ruse* al lui Dahl.

Această preocupare pentru originile lor rusești era sporită de o animozitate reciprocă între exilați și gazdele lor. Cu precădere francezii și germanii îi priveau pe ruși ca pe niște paraziți barbari ai economiilor lor sfâșiate de război; în vreme ce rușii, care erau săraci, dar, în general, mult mai cultivați decât francezii sau germanii, se considerau superiori unor

asemenea „mic-burghezi” (potrivit lui Nabokov, rușii din Berlin nu aveau contacte decât cu evreii). Într-un pasaj din *Vorbește, memorie* în care transpar încă asemenea atitudini, Nabokov pretinde că singurul german pe care a ajuns să-l cunoască vreodată la Berlin era un tânăr student

> bine-crescut, liniștit, cu ochelari, al cărui hobby era pedeapsa capitală… Deși i-am pierdut de mult urma lui Dietrich, îmi pot imagina perfect privirea de calmă satisfacție din ochii lui albaștri de pește când arată acum (poate chiar în clipa când scriu aceste rânduri) o bogăție de comori neașteptate coveteranilor lui care se bat cu palmele pe coapse și hohotesc entuziasmați – imaginile absolut *wunderbar* pe care le-a surprins în timpul regimului lui Hitler[30].

Însuși volumul talentului artistic din comunitățile de emigranți era de natură să le separe de societățile în care se aflau. „Ghetoul emigrației era în realitate un mediu impregnat cu o concentrație mai mare de cultură și cu o libertate mai profundă a gândirii decât vedeam în țările din jurul nostru”, își amintea Nabokov într-un interviu din 1966. „Cine ar vrea să renunțe la această libertate interioară ca să pășească în lumea exterioară nefamiliară?”[31] Mai mult, exista o ruptură politică între intelectualii preponderent de stânga din Occident și rușii care fugiseră de bolșevici. Berberova susținea că nu a existat „nici măcar un scriitor de renume care să fie alături de noi [emigranții]” – și nu putem să nu-i dăm dreptate. H.G. Wells, George Bernard Shaw, Romain Rolland, Thomas Mann, André Gide, Stefan Zweig, cu toții și-au

declarat susținerea față de regimul sovietic; în vreme ce alții, precum Hemingway sau Grupul Bloomsbury, priveau practic cu indiferență ceea ce se petrecea în Uniunea Sovietică.

Izolați astfel, emigranții s-au unit în jurul simbolurilor culturii ruse, ca nucleu al identității lor naționale. Cultura era singurul element stabil pe care îl aveau într-o lume a haosului și distrugerii – singurul lucru care le mai rămăsese din vechea Rusie – și, în ciuda tuturor disputelor lor politice, ceea ce le dădea emigranților sentimentul unui țel comun era perpetuarea moștenirii lor culturale. „Micile Rusii" ale emigrației erau patrii intelectuale. Nu se defineau prin atașamentul față de glie și nici măcar față de istoria adevăratei Rusii (nu exista nici o perioadă din istoria rusă în jurul căreia să poată cădea de acord să se unească: întrucât în comunitatea de emigranți existau și monarhiști, și antimonarhiști, și socialiști, și antisocialiști).

În aceste societăți, literatura a devenit *locus patriae*, revista literară „densă" fiind instituția sa centrală. Îmbinând literatura cu comentariul social și politica, aceste reviste și-au organizat cititorii în societăți de gândire, așa cum făcuseră în Rusia înainte de 1917. Fiecare centru major al emigrației avea propriile reviste „dense", iar fiecare revistă era la rândul ei asociată cu cafenelele și cluburile literare care reprezentau diferitele nuanțe ale opiniei politice. Revista cu cele mai mari vânzări era publicată la Paris – *Sovremennie zapiski* (*Analele contemporane*), titlu care făcea trimitere la cele mai prestigioase două reviste liberale din secolul al XIX-lea: *Sovremennik* (*Contemporanul*) și *Otecestvennie zapiski* (*Analele patriei*). Misiunea sa declarată era perpetuarea moștenirii culturale a Rusiei. Pentru asta, era nevoie să se calce pe

urmele numelor consacrate înainte de 1917 – scriitori precum Ivan Bunin, Aleksei Remizov și Zinaida Ghippius (regina Parisului literar) –, lucru dificil pentru scriitorii tineri sau experimentaliști, ca Nabokov și Țvetaeva. Cererea de literatură rusă clasică, a cărei prezență era reconfortantă, era îndeajuns de mare încât să susțină numeroase edituri[32].

Pușkin a devenit o figură emblematică a Rusiei de peste hotare. Ziua lui de naștere era celebrată ca o sărbătoare națională, căci nu mai exista un alt eveniment istoric pe care emigranții să fi căzut de acord să-l comemoreze. Existau multe lucruri la Pușkin cu care emigranții se puteau identifica: abordarea lui liberal-conservatoare (karamziniană) a istoriei ruse; susținerea precaută a monarhiei ca bastion împotriva violenței anarhice a mulțimii revoluționare; individualismul său intransigent și credința în libertatea artistică; și „exilarea” sa din Rusia (în cazul lui, din Moscova și Sankt-Petersburg). Nu este poate o coincidență faptul că emigrația a produs unii dintre cei mai străluciți cercetători ai operei lui Pușkin din secolul XX – printre aceștia, Nabokov, cu traducerea sa adnotată în limba engleză a romanului *Evgheni Oneghin*, în patru volume[33].

În rândul emigranților din Paris, Bunin era considerat păstrătorul acestei moșteniri literare, dovada vie că tradiția realistă a lui Turgheniev și Tolstoi continua în diaspora. După cum Bunin însuși afirma într-un discurs celebru din 1924, era „Misiunea Emigrației” să slujească „Rusia Adevărată” protejând această moștenire de coruperile moderniste ale artei sovietice și de stânga. Rolul de lider național îi fusese conferit lui Bunin, ca scriitor, abia după 1917. Înainte de Revoluție, nu mulți îl puseseră la loc de cinste: stilul său în

proză era greoi și convențional în comparație cu scriitorii favorizați ai avangardei. Dar, după 1917, a avut loc o revoluție a valorilor artistice ale emigranților. Aceștia au ajuns să respingă avangarda literară, pe care o asociau cu revoluționarii, și, odată ajunși peste hotare, și-au găsit o alinare în „virtuțile rusești” de modă veche ale prozei lui Bunin. După cum afirma un critic, operele lui Bunin erau „depozitarele unui legământ”, o „legătură sacră” între emigranți și Rusia pierdută. Până și Gorki, aflat la Berlin, avea să lase totul și să se închidă în casă pentru a citi cel mai recent volum de povestiri al lui Bunin de îndată ce a sosit prin poștă de la Paris. Moștenitor al tradiției realiste, Gorki îl considera pe Bunin ultimul mare scriitor rus pe linia întreruptă a lui Cehov și Tolstoi[34]. În 1933, Bunin a primit Premiul Nobel, fiind primul scriitor rus omagiat astfel. Acordat într-o perioadă în care Stalin punea cultura sovietică în lanțuri, premiul a fost perceput de emigranți ca o recunoaștere a faptului că Rusia Adevărată (definită prin cultură) se afla peste hotare. Ghippius, care era oarecum predispusă să venereze eroi, l-a numit pe Bunin „prim-ministrul Rusiei în exil”. Alții l-au aclamat ca pe un „Moise rus” care avea să-i călăuzească pe exilați înapoi pe Pământul Făgăduinței[35].

Rusia pe care o recreează Bunin în povestirile sale este un tărâm de basm. În „Cosașii” (1923) și „Primăvară tihnită” (1924), evocă o viziune a vechii Rusii rurale care nu existase niciodată – un ținut însorit și fericit, cu păduri virgine și stepe nesfârșite, unde țăranii trudeau și erau mulțumiți cu munca lor, în armonie cu natura și cu tovarășii lor fermieri – nobilimea. Nici că ar fi putut exista un contrast mai puternic cu descrierea sumbră a putregaiului provincial din *Satul*,

romanul care îl făcuse celebru pe Bunin în 1910 – și nici mai ironic. Căci Bunin se refugia acum tocmai în tipul de fantezie rurală pe care el însuși se străduise să o demitizeze în operele sale de mai înainte. În exil, misiunea sa literară era aceea de a pune în opoziție idila pe care și-o închipuia în mediul rural cu răul orașelor în care bolșevismul corupsese vechiul mod de viață rusesc. Dar ținutul pe care îl zugrăvea era, după cum el însuși mărturisea, „un Elizeu al Trecutului", o alunecare „într-un fel de vis"[36], și nu un loc adevărat în care se puteau întoarce exilații. Retragerea într-un trecut legendar este, probabil, o reacție firească a artistului strămutat din țara sa natală. Experiența exilului era chiar o sursă de inspirație artistică pentru Nabokov. Dar lui Bunin trebuie să-i fi fost deosebit de greu să scrie cât timp a fost departe de propria țară. Cum putea să scrie un realist despre o Rusie care nu mai exista?

Emigrația tinde să producă conservatori în artă. Dispozițiile ei sunt retrospecția și nostalgia. Până și Stravinski a început să se îndepărteze de ultramodernismul *Ritualului primăverii*, ultima lucrare importantă din „perioada rusă", și să se apropie de neoclasicismul operelor inspirate de Bach din exilul său parizian. Alții au rămas împotmoliți în stilul pe care și-l creaseră în țara natală – incapabili să meargă mai departe în noua lume. A fost și cazul lui Rahmaninov. La fel ca scrierile lui Bunin, muzica lui a rămas blocată în romantismul târziu al secolului al XIX-lea.

Serghei Rahmaninov studiase compoziția la Conservatorul din Moscova într-o perioadă în care Ceaikovski era eroul muzical al acestuia, așa încât Ceaikovski a fost cel care i-a înrâurit în cea mai mare măsură viața și arta. În exilul său la

New York de după 1917, Rahmaninov a rămas imun la influența avangardei – ultimul dintre romantici în epoca modernă. Într-un interviu elocvent din 1939 – compozitorul a interzis publicarea lui în timpul vieții sale –, îi explica lui Leonard Liebling de la *The Musical Courier* sentimentele sale de înstrăinare față de lumea modernismului. Filosofia lui muzicală își avea rădăcinile în tradiția spirituală rusă, în care rolul artistului era acela de a crea frumosul și de a rosti adevărul din adâncul inimii.

> Mă simțeam ca o fantomă ce cutreiera o lume devenită străină. Nu pot renunța la vechiul mod de a compune și nu mi-l pot însuși pe cel nou. Am făcut eforturi mari ca să simt maniera muzicală de astăzi, dar aceasta mă ocolește… Simt mereu că muzica mea și reacțiile mele la tot ce înseamnă muzică rămân la fel din punct de vedere spiritual, veșnic subordonate încercării de a crea frumosul… Noul tip de muzică nu pare să izvorască din inimă, ci din cap. Compozitorii ei mai curând gândesc decât simt. Nu au capacitatea de a-și face operele să încânte – mediază, protestează, analizează, raționează, calculează și meditează, dar nu încântă[37].

În ultimul său interviu important, din 1941, Rahmaninov a dezvăluit legătura spirituală dintre aceste efuziuni emoționale și originile sale rusești.

> Sunt un compozitor rus, iar țara în care m-am născut mi-a influențat temperamentul și concepțiile. Muzica mea este un produs al temperamentului, prin urmare, este muzică

> rusească. Nu mă străduiesc niciodată în mod conștient să compun muzică rusească sau orice alt tip de muzică. Ceea ce încerc să fac atunci când îmi compun muzica este să spun simplu și direct ce este în inima mea[38].

„Rusitatea” muzicii lui Rahmaninov, un fel de nostalgie lirică, a devenit sursa emoțională a conservatorismului său muzical din exil.

Faptul că nu era în pas cu vremurile îl caracterizase dintotdeauna. Născut în 1873 într-o veche familie de nobili din gubernia Novgorod, Rahmaninov fusese un copil nefericit. Tatăl lui părăsise familia și îi lăsase mama fără un ban pe când el avea doar șase ani. Doi ani mai târziu, băiatul a fost trimis la Sankt-Petersburg, pentru studii muzicale. Și-a descătușat toate emoțiile în muzică. A ajuns să se considere un străin, iar acel sentiment romantic al alienării s-a contopit cu identitatea sa de artist și, mai târziu, de emigrant. Tema exilului și a izolării s-a făcut simțită în muzica sa aproape de la început. Era prezentă până și în lucrarea sa de absolvire a Conservatorului, o operă într-un singur act intitulată *Aleko* (1892), inspirată de poemul „Țiganii” al lui Pușkin, în care eroul rus este alungat de țigani și sortit unei vieți de fugar singuratic. Cele mai cunoscute lucrări muzicale ale lui Rahmaninov de dinainte de 1917 erau deja marcate de o nostalgie prematură după țara sa natală: *Vecernii* (1915), cu imitarea conștientă a vechilor cântări bisericești; *Clopotele* (1912), care i-a permis să exploreze acel sunet rusesc; și mai ales concertele pentru pian. Obsedanta temă din deschiderea *Concertului nr. 3 pentru pian* (1909) este în manieră liturgică și foarte asemănătoare cu cântarea ortodoxă de vecernie de la

mănăstirea Pecerska din Kiev, cu toate că Rahmaninov a negat că aceasta ar fi avut vreo sursă religioasă. Rahmaninov nu mersese niciodată în mod regulat la biserică, iar după ce s-a însurat cu verișoara lui primară, Natalia Satina, căsătorie interzisă de Biserica Rusă, nu s-a mai dus deloc. Cu toate acestea, se simțea profund atașat de ritualurile și de muzica Bisericii, îndeosebi de sunetul clopotelor rusești, care îi amintea de copilăria petrecută la Moscova. Aceasta a devenit o sursă a nostalgiei sale după 1917.

Cealaltă sursă a nostalgiei lui Rahmaninov era dorul după pământul rusesc. Tânjea mai ales după o bucată anume de pământ: moșia soției lui de la Ivanovka, la cinci sute de kilometri sud-est de Moscova, unde își petrecuse verile de la vârsta de opt ani, când soții Rahmaninov fuseseră nevoiți să-și vândă propria moșie. Ivanovka era locul amintirilor sale din copilărie și romantice. În 1910, moșia a devenit a lui prin căsătorie și s-a mutat acolo împreună cu Natalia. La Ivanovka și-a compus mai toate lucrările de dinainte de 1917. „Nu avea cine știe ce minunății – nici munți, nici râpe sau priveliști spre ocean”, își amintea Rahmaninov în 1931. „Se afla în stepă, iar în locul oceanului nemărginit erau lanuri nesfârșite de grâu și secară, care se pierdeau la orizont.”[39] Acesta este peisajul al cărui spirit este exprimat de muzica lui Rahmaninov. „Rușii”, explica el pentru o revistă americană (și se gândea, cu siguranță, mai ales la el), „simt că au cu pământul o legătură mai puternică decât orice altă naționalitate. Aceasta provine dintr-o înclinație instinctivă spre liniște, seninătate, admirație în fața naturii și, poate, o căutare a singurătății. Mi se pare că fiecare rus este într-un fel un pustnic”[40]. În 1917, țăranii de la Ivanovka l-au silit pe Rahmaninov să-și abandoneze moșia.

„Se îmbătau adesea și alergau pe moșie cu torțe aprinse”, își amintea unul dintre săteni. „Au furat vitele și au dat iama în provizii.” După plecarea sa – mai întâi în Suedia și apoi în Statele Unite –, casa a fost prădată și incendiată[41]. Pentru Rahmaninov, pierderea moșiei de la Ivanovka a echivalat cu pierderea patriei sale, iar suferința intensă a exilului care l-a însoțit mereu s-a împletit cu amintirea ei.

La vârsta de patruzeci și cinci de ani, greutățile financiare l-au determinat pe Rahmaninov să înceapă o nouă carieră ca virtuoz al pianului, pornind an de an în turneu prin Europa sau Statele Unite. Fiind mereu pe drumuri, îi rămânea puțin timp pentru a compune. Însă punea faptul că nu reușea să compună pe seama separării dureroase de pământul rusesc: „Când am părăsit Rusia, am lăsat în urmă dorința de a compune: pierzându-mi țara, m-am pierdut și pe mine”[42].

În America, unde și-au cumpărat prima casă în 1921, apoi în Franța și în Elveția începând cu anii 1930, soții Rahmaninov au încercat să recreeze atmosfera rusească specială de la Ivanovka, organizând petreceri acasă pentru prietenii lor ruși: Bunin, Glazunov, Horowitz, Nabokov, Fokine și Heifetz – cu toții oaspeți regulați. Vorbeau în rusă, aveau servitori ruși, bucătari ruși, un secretar rus, consultau medici ruși și respectau cu religiozitate toate obiceiurile rusești – beau ceai dintr-un samovar și luau parte la slujba de la miezul nopții. În Franța, casa lor de la țară, la Clairefontaine, lângă Paris, a fost cumpărată pentru că era mărginită de o pădure izolată de pini asemănătoare cu aceea în care lui Rahmaninov îi plăcuse să se plimbe la Ivanovka. Atmosfera rusească pe care cei doi au recreat-o acolo a fost descrisă de prietenii lor americani, soții Swan, care i-au vizitat în 1931:

> Casa asemănătoare cu un castel, Le Pavillon, ferită de stradă de un gard solid din fier forjat, era potrivită pentru acest trai rusesc pe picior mare… Treptele largi ale verandei deschise duceau în parc. Priveliștea era încântătoare: un verde primitor în fața casei, un teren de tenis ascuns printre tufe, alei cu nisip mărginite de copaci bătrâni și înalți, care duceau în profunzimile parcului, unde era un iaz mare. Amenajarea semăna mult cu cea a unei vechi moșii rusești… O poartă mică se deschidea spre vastele terenuri de vânătoare: păduri de pini cu nenumărați iepuri. Lui Rahmaninov îi plăcea nespus să stea la umbra pinilor și să privească năzbâtiile iepurilor. Dimineața, masa mare din sufragerie era pregătită pentru micul dejun. Așa cum se proceda în Rusia, la țară, ceaiul era servit alături de smântână, șuncă, brânză, ouă tari. Fiecare venea după bunul său plac. Nu existau reguli stricte sau un program care să perturbe somnul de dimineață[43].

Treptat, pe măsură ce și-a reluat vechile obiceiuri de la Ivanovka, Rahmaninov s-a întors la compoziția muzicală – opere nostalgice mature, precum *Simfonia nr. 3* (1936). Criticii occidentali au fost surprinși de conservatorismul limbajului armonic al simfoniei, comparând-o cu romantismul unei epoci apuse. Dar asta însemna să-i ratezi trăsăturile rusești. *Simfonia nr. 3* era o operă retrospectivă – un rămas-bun adresat tradiției rusești –, al cărei unic scop era acela de a *stărui* asupra spiritului trecutului. La o repetiție a celor *Trei cântece rusești* (1926) din Statele Unite în anii 1930,

Rahmaninov a implorat corul să cânte într-un tempo mai lent. „Vă rog”, le-a spus el coriștilor, „nu distrugeți un credincios al Bisericii Ortodoxe Ruse. Vă rog, cântați mai lent”[44].

3

„Tragedia noastră”, scria Nina Berberova despre scriitorii exilați mai tineri în anii 1920, era „incapacitatea noastră de a evolua din punct de vedere stilistic”[45]. Reînnoirea stilului genera o problemă fundamentală pentru emigranți. Dacă obiectivul lor ca artiști ruși era acela de a-și perpetua cultura națională, cum puteau evolua stilistic fără să se adapteze la noul lor mediu și, prin urmare, în anumite privințe, fără să abandoneze Rusia? Problema afecta în principal generația mai tânără – scriitori precum Nabokov, care „au ieșit goi din Revoluție”[46]. Scriitorii mai în vârstă, ca Bunin, au adus cu ei în Vest un public cititor deja format și un stil de care nu se puteau desprinde. Erau mult prea presați să continue în tradiția consolatoare a trecutului – să producă piese de teatru și povestiri despre cuiburile de nobili ruși –, iar cei care încercau să se rupă de aceasta erau prea puțin apreciați sau înțeleși. Tragedia Marinei Țvetaeva – pierderea cititorilor care o susținuseră ca stea în ascensiune a avangardei prerevoluționare – era o altă variantă a acestei experiențe.

> Aruncate prin praful de magazine, oriunde,
> (Chiar dacă nimeni nu le-a luat și nu le ia!),

Versurilor mele, precum vinurilor scumpe,
Le va veni timpul, numaidecât – da[47].

Până și Miliukov, fostul om de stat, istoric și editor al revistei pariziene *Poslednie novosti*, spunea: „Nu o înțeleg pe Țvetaeva”[48]. Dar scriitori precum Nabokov, care erau abia la începutul carierei, nu aveau posibilitatea să se întoarcă în trecut – și, de altfel, nici nu avea rost să facă asta. Vechea generație era pe cale de dispariție, iar cea nouă avea tot mai puține trăsături rusești de la o zi la alta, pe măsură ce era asimilată de curentul principal al culturii europene. Pentru a crea un nou public cititor, acești scriitori trebuiau să spargă tiparele.

Nabokov a fost primul scriitor important care a trecut prin această metamorfoză literară. Potrivit Ninei Berberova, era singurul scriitor de limbă rusă din generația ei care avea geniul de a crea nu numai un nou stil, ci și un nou cititor. „Prin intermediul lui am învățat să nu ne identificăm cu eroii săi ficționali” – așa cum se așteptau scriitorii secolului al XIX-lea de la cititorii lor –, „ci cu autorul, cu Nabokov, iar temele sale existențiale au devenit și tema noastră”[49]. Nabokov a susținut întotdeauna că operele sale nu erau despre Rusia sau despre emigranți. Dar exilul era tema lor centrală. Și, chiar dacă o considera o temă universală, o metaforă a condiției umane, apariția operelor lui Nabokov în Berlinul anilor 1920 a fost primită de emigranții ruși ca o afirmare a identității lor naționale. Operele lui Nabokov erau o dovadă că „Rusia” (întruchipată de cultura sa) era încă alături de ei în Vest. După spusele Ninei Berberova, odată cu publicarea primului său mare roman, *Apărarea Lujin*, în 1930, „se născuse un mare

scriitor rus, ca un phoenix din cenușa Revoluției și exilului. Existența noastră a căpătat un nou sens. Întreaga mea generație era legitimată. Eram salvați”[50].

Exilul era tema omniprezentă a lui Nabokov, cu toate că a descoperit „suferințele și desfătările nostalgiei” cu mult înainte ca Revoluția să-i fi răpit peisajul anilor de tinerețe[51]. Nabokov s-a născut în 1899, fiul mai mare al unei familii aristocrate liberale proeminente și deosebit de cultivate din Sankt-Petersburg care a fugit din Rusia în 1919. Bunicul lui, Dmitri Nabokov, fusese ministru al Justiției în ultimii ani de domnie ai lui Alexandru al II-lea, când împăratul luase în calcul adoptarea unei constituții liberale după model european. Până la concedierea sa în 1885, se împotrivise încercărilor lui Alexandru al III-lea de a răsturna reformele juridice liberale din 1864. Tatăl scriitorului, V.D. Nabokov, era un bine-cunoscut avocat liberal și un membru influent al Partidului Constituțional-Democrat (Cadet) din Prima Dumă din 1906. Schițase declarația de abdicare a marelui duce Mihail, invitat la un moment dat să preia tronul în timpul Revoluției din februarie 1917, care a pus capăt în mod oficial monarhiei. De asemenea, fusese șeful Cancelariei în cadrul Guvernului Provizoriu, un fel de secretar executiv al cabinetului, și jucase un rol însemnat în formularea sistemului electoral al Adunării Constituante. Preluarea puterii de către bolșevici a silit familia Nabokov să părăsească Rusia, mutându-se mai întâi la Londra și apoi la Berlin, unde tatăl scriitorului a fost editorul ziarului *Rul* până la asasinarea sa de către un monarhist rus în 1922. De-a lungul carierei sale de scriitor rus în Europa, Nabokov a folosit pseudonimul „Sirin” (numele unei legendare păsări a paradisului din

mitologia rusă), pentru a se deosebi de celebrul său tată în comunitatea de emigranți.

Familia Nabokov era profund anglofilă. Reședința ei de la Sankt-Petersburg era înțesată de „confortabilele produse ale civilizației anglo-saxone”, scria Nabokov în *Vorbește, memorie*:

> La baia de dimineață aveai săpunul Pears, negru ca smoala când era uscat și ca topazul când îl țineai în lumină, între degetele ude. Plăcută era și greutatea tot mai redusă a băii rabatabile englezești, prevăzută cu o buză de cauciuc, care permitea să-i verși conținutul de apă spumoasă în găleata de zoaie. „N-am putut perfecționa pasta și atunci am perfecționat tubul”, scria pe pasta de dinți englezească. La micul dejun, Siropul Auriu importat de la Londra se încolăcea sclipitor pe lingura ce se învârtea în el, picurând o porție suficientă pe o felie de pâine rusească unsă cu unt. Tot felul de lucruri plăcute și delicioase soseau într-un ritm constant de la Magazinul Englezesc de pe Bulevardul Nevski: tarte cu fructe, săruri mirositoare, cărți de joc, jocuri de puzzle, sacouri cu dungi, mingi de tenis albe ca talcul[52].

Nabokov a învățat să citească în engleză înainte să poată citi în limba maternă. El, fratele și sora sa erau îngrijiți de „o armată amețitoare de bone și guvernante din Anglia”, care le citeau *Micul lord Fauntleroy*; iar mai târziu de o domnișoară care le citea copiilor *Les malheurs de Sophie*, *Le tour du monde en quatre-vingts jours* și *Le Comte de Monte Cristo.* Într-un fel, Nabokov a fost crescut ca un emigrant. La școală avea să iasă în evidență, închipuindu-și că era un „poet exilat care tânjea

după o Rusie îndepărtată, tristă și insațiabilă”[53]. Sursa de inspirație a lui Nabokov era Pușkin. În spatele multora dintre eroii romanelor sale se ascundea poetul. Nabokov se considera urmașul lui Pușkin. În asemenea măsură încât, la vârsta de optsprezece ani, când Nabokov era refugiat în Crimeea, unde familia lui fugise din calea bolșevicilor, s-a inspirat din propria imagine de exilat romantic, hoinărind pe urmele lui Pușkin, care fusese surghiunit cu o sută de ani înainte. Prima sa culegere publicată de poeme, *Calea empireului* (1923), conține pe pagina de titlu un motto din poemul „Anon” al lui Pușkin.

Din Crimeea, familia a pornit spre Anglia, unde Nabokov și-a finalizat studiile la Trinity College, Cambridge, între 1919 și 1922. Realitatea Angliei postbelice era cu totul diferită de lumea anglo-saxonă de basm de la reședința Nabokov din Sankt-Petersburg. Încăperile de la Trinity erau reci și umede, mâncarea sub orice critică, iar cluburile studențești erau pline de socialiști naivi, precum „Nesbit” din *Vorbește, memorie*, care fuma pipă și vedea numai rău în trecutul Rusiei și numai bine la bolșevici[*2]. Nabokov a căzut pradă nostalgiei. „Povestea anilor de colegiu petrecuți în Anglia este de fapt povestea strădaniei mele de a deveni scriitor rus”, își amintea el. „Aveam sentimentul că întreg Cambridge-ul și toate celebrele sale caracteristici – ulmi venerabili, ferestre cu blazoane, turnuri cu orologii locvace – nu erau importante prin ele însele, ci existau doar ca un cadru și un suport al profundei mele nostalgii.”[54]

Dorul lui Nabokov de Rusia avea în centru moșia familiei de la Vira, în apropiere de Sankt-Petersburg. Era locul amintirilor sale din copilărie. În *Vorbește, memorie* susținea că

simțise primii fiori ai nostalgiei la frageda vârstă de cinci ani, când, aflat în vacanță în Europa, „trasam cu degetul arătător pe pernă drumul de trăsuri care urca spre casa noastră din Vira”[55]. Durerea pierderii Virei era adâncă – poate mai adâncă decât pierderea unei bune părți din averea familiei sau decât pierderea patriei sale, pe care Nabokov abia dacă o cunoștea, dincolo de Vira și de Sankt-Petersburg. În *Vorbește, memorie* subliniază această idee.

> Pasajul următor nu se adresează cititorului obișnuit, ci în mod special acelui idiot care, pierzând o avere într-o catastrofă, consideră că mă poate înțelege.
> Vechiul meu conflict (din 1917) cu dictatura sovietică nu are absolut nici o legătură cu problema proprietății. Am un dispreț total față de emigrantul care „îi urăște pe comuniști” pentru că i-au „furat” banii și moșiile. Nostalgia care m-a frământat în toți acești ani izvorăște dintr-un sentiment hipertrofiat al copilăriei pierdute, și nu din tristețea de a fi pierdut niște bancnote.
> Și, în sfârșit: îmi rezerv dreptul de a tânji după un colțișor ecologic:
>
> …Sub cerul senin
> Al Americii, suspin
> După un sat din Rusia.
>
> Cititorul obișnuit își poate relua acum lectura[56].

Din Cambridge-ul mohorât – unde terciul de la micul dejun luat la Trinity College era „la fel de cenușiu și de spălăcit

precum cerul de deasupra Marii Curți” – îi scria mamei sale, care se stabilise la Berlin, în octombrie 1920:

> Dragă mamă, ieri m-am trezit în toiul nopții și am întrebat pe cineva – nu știu pe cine – noaptea, stelele, pe Dumnezeu: chiar nu mă voi mai întoarce niciodată, s-a sfârșit cu adevărat totul, e șters de pe fața pământului, distrus? Mamă, trebuie să ne întoarcem, nu-i așa? Nu e cu putință ca totul să fi pierit, să se fi preschimbat în scrum – cineva ar putea înnebuni în fața unei asemenea idei. Aș vrea să descriu fiecare tufă, fiecare trunchi din parcul nostru divin de la Vira – dar nimeni nu poate înțelege asta. Cât de puțin ne-am prețuit colțul de rai! – ar fi trebuit să-l iubim mai deschis, mai conștient[57].

Această nostalgie după Vira a constituit sursa de inspirație pentru *Vorbește, memorie*, în care îi descrie cu tandrețe „fiecare tufă”, într-un efort de recuperare a amintirilor și dorințelor sale din copilărie. Era un fel de discurs proustian pe marginea timpului și conștiinței întortocheate. „Memoria” lui Nabokov era un act creator, o resuscitare a trecutului care se împletea cu prezentul prin asociere și era apoi transfigurat în personalitate și artă. Nabokov scria odată că exilul aduce cu sine o percepție mai acută a timpului. Capacitatea sa extraordinară de a recrea prin cuvinte senzațiile trecutului se datora cu certitudine propriului exil.

Exilul este un laitmotiv în toate operele lui Nabokov. *Mașenka*, primul său roman, publicat la Berlin în 1926, era menit să fie un portret al condiției emigrantului, chiar dacă Nabokov, în introducerea sa la varianta în limba engleză din

1970, i-a accentuat latura autobiografică. Ganin, eroul, care tânjește după Mașenka, devine o emblemă a visului exilatului: speranța de a recupera și de a retrăi fericirea pierdută a tinereții petrecute în Rusia. În *Glorie* (1932), eroul, Martin Edelweiss, un emigrant rus din Crimeea care studiază la Cambridge University, visează să se întoarcă în Rusia. Iluziile sale se materializează atunci când călătorește la Berlin și se aventurează în pădure ca să treacă granița rusească pentru a nu se mai întoarce niciodată. Subiectul romanului *Darul* (1938) este tot „tristețea și splendoarea exilului”[58]. Este tema tuturor romanelor lui Nabokov scrise în limba rusă (nouă la număr). Personajele lor tragice sunt emigranți, pierduți și izolați într-o lume străină sau bântuiți de un trecut care nu poate fi recuperat decât prin memoria creatoare a fanteziei sau artei. În *Darul*, eroul, scriitorul Feodor Godunov-Cerdîntev, recreează viața literară a Rusiei prin intermediul poeziei sale. În *Glorie* și *Foc palid* (scris în limba engleză în 1962), eroul trăiește într-o Rusie de basm ca să scape de suferința exilului său. Gândurile lui Nabokov legate de „îndepărtata țară nordică” numită Zembla din *Foc palid* dezvăluie atitudinea scriitorului în fața exilului:

> 1. Imaginea Zemblei trebuie să-l învăluie treptat pe cititor…
> 4. Nimeni nu știe, și nimeni nici nu ar trebui să știe – până și Kinbote abia dacă știe – dacă Zembla există cu adevărat.
> 5. Zembla și personajele sale ar trebui să rămână într-o stare fluidă și începătoșată…
> 6. Nici măcar nu știm dacă Zembla este pură invenție sau un fel de comparație lirică cu Rusia (Zembla: *Zemlia* [cuvântul rusesc pentru „pământ”])[59].

În primul roman al lui Nabokov scris în limba engleză, *Adevărata viață a lui Sebastian Knight* (1941), tema exilului apare într-o formă diferită: identitatea scindată. Eroul, Sebastian, este subiectul unei biografii, aparent scrisă de fratele său, care se dezvăluie treptat ca fiind adevăratul Sebastian. Mulți emigranți resimțeau această confuzie și fractură interioară. Hodasevici scrie tulburător despre ea în „Fotografii din Sorrento" (în culegerea sa de poeme intitulată *Nopți europene* [1922-1927]), în care compară conștiința divizată a exilatului, învălmășirea în mintea lui a imaginilor din cele două vieți ale sale, cea de acasă și cea de peste hotare, cu dubla expunere a unui film.

Trecerea lui Nabokov de la romanele scrise în limba rusă la cele scrise în engleză este o poveste complicată, strâns legată de adoptarea unei noi identități (americane). Cel mai probabil, a fost o schimbare dureroasă, după cum sublinia mereu Nabokov, vestit pentru faptul că adora să se dea în spectacol. A fost, spunea el, „ca și cum am învățat să manevrez lucrurile după ce mi-am pierdut șapte sau opt degete într-o explozie"[60]. Pe tot parcursul vieții sale, Nabokov s-a plâns că scria în engleză, lucru pe care îl considera un handicap – poate prea des ca să i se dea pe deplin crezare (odată mărturisea într-o scrisoare adresată unui prieten că „cele mai bune opere" ale sale „erau scrise în engleză")[61]. Chiar și la apogeul artei sale literare susține, în postfața sa din 1956 la *Lolita*, că fusese „tragedia mea personală"

> că a trebuit să-mi părăsesc idiomul meu natural, limba rusă, o limbă neîmpiedicată, bogată și de o docilitate

> infinită, și să recurg la o engleză de calitatea a doua, lipsit fiind astfel de toate acele dispozitive – oglinda înșelătoare, fundalul din catifea neagră, asociațiile și tradițiile implicate și implicite – pe care iluzionistul băștinaș le poate utiliza în chip magic, fâlfâindu-și cozile fracului, pentru a transcende într-un fel personal moștenirea primită[62].

Dar, chiar dacă asemenea afirmații erau o formă de afectare, realizarea sa este de netăgăduit. Este cu totul extraordinar că scriitorul care a fost considerat stilistul prin excelență al limbii engleze moderne a scris-o în calitate de străin. După cum spunea soția lui, Vera, nu doar că „trecuse de la un stil complex și cu totul aparte în limba rusă, care îi aparținea pe deplin și pe care îl desăvârșise de-a lungul anilor, transformându-l în ceva unic și specific lui", ci îmbrățișase „o engleză pe care a prelucrat-o și a supus-o voinței sale, până când a devenit la rândul ei, sub condeiul său, ceva ce nu mai fusese niciodată, grație melodicității și flexibilității". Ea a ajuns la concluzia că, în realitate, Nabokov înlocuise aventura sa pasională cu limba rusă cu *un mariage de raison* care, „așa cum se întâmplă uneori cu un *mariage de raison*, a devenit la rândul său o poveste tandră de dragoste"[63].

Înainte ca Revoluția să-i distrugă planurile, Nabokov își propusese să devină următorul Pușkin. Mai târziu a profitat de această imagine a geniului zădărnicit, chiar dacă, în realitate, stilul său în limba engleză, pe care și-l perfecționase de la vârsta de cinci ani, fusese dintotdeauna la fel de bun, dacă nu cumva chiar mai bun decât cel în limba rusă. Dar odată aflat în exil, Nabokov avea sentimentul că scrie în gol. Eliberat de regimul sovietic, a început să simtă că libertatea de

care se bucura se datora faptului că lucra *in vacuo* – fără cititori sau vreun context public în care să scrie –, astfel încât „toată afacerea căpăta un aer de irealitate fragilă”[64]. (Țvetaeva dădea glas unei disperări asemănătoare – cu toate că în cazul ei, fără posibilitatea de a recurge la altă limbă, aceasta semnala o tragedie personală mai profundă: „Dintr-o lume în care poemele mele erau la fel de necesare ca pâinea, am ajuns într-o lume în care nimeni nu are nevoie de poezii, nici de poeziile mele, nici de altele, în care poemele sunt necesare ca… desert – dacă are nevoie cineva de desert…”[65].)

Nevoia de public era motivul fundamental al schimbării pe care a făcut-o Nabokov. După cum el însuși explica, un scriitor „are nevoie de o reverberație, dacă nu de un răspuns”[66]. Publicul său cititor de limbă rusă se diminua de la un an la altul, pe măsură ce copiii emigranților erau asimilați de cultura în care trăiau. Unui tânăr scriitor rus ca Nabokov îi era practic imposibil să-și câștige existența doar din scris, iar concurența era acerbă. „Să intri în literatură e ca și cum te-ai înghesui într-un vagon supraaglomerat. Iar odată intrat, îți dai toată silința să-l dai jos pe orice nou-venit care încearcă să se țină cum poate”, se plângea un alt scriitor, Gheorghi Ivanov[67].

La Berlin viața era deosebit de dură și mii de ruși au părăsit orașul după ce Hitler a preluat puterea în 1933. Familia Nabokov a rămas în capitala germană. Au trăit în sărăcie – Vera lucra ca secretară, iar Nabokov dădea lecții private de engleză și franceză. Însă era evident că și ei urmau să fie nevoiți să plece. Vera era evreică, iar în 1936 bărbatul care îl asasinase pe tatăl lui Nabokov, Serghei Taborițki, a fost numit director adjunct al departamentului lui Hitler pentru problemele emigranților. Nabokov a căutat cu disperare un

post academic la Londra sau la New York, oriunde, numai nu în Germania lui Hitler, și a decis în cele din urmă să se multe la Paris în 1938. De acolo, soții Nabokov au aranjat să plece la New York în primăvara anului 1940, cu doar două săptămâni înainte ca germanii să ocupe Parisul. În garsoniera lor de lângă Bois de Boulogne, Nabokov s-a încuiat în baie, a așezat o valiză pe bideu și și-a dactilografiat biletul de intrare în lumea literară engleză: *Adevărata viață a lui Sebastian Knight*, publicat la New York în 1941.

Mutarea lui Nabokov la New York fusese aranjată de Aleksandra Tolstoi, fiica romancierului și președinta Fundației Tolstoi, proaspăt înființată pentru a apăra interesele emigranților ruși din America. Izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial adusese cu sine un val de refugiați celebri din Europa lui Hitler: Einstein, Thomas Mann, Huxley, Auden, Stravinski, Bartók și Chagall – cu toții au făcut din Statele Unite noua lor casă. New Yorkul mustea de emigranți ruși. Capitală literară a Rusiei în America, cotidianul său în limba rusă, *Novoe russkoe slovo* (*Noul cuvânt rusesc*), avea o jumătate de milion de cititori la nivel național. Soții Nabokov s-au stabilit într-un „apartament mic și îngrozitor” de pe West 87th Street, în apropiere de Central Park. Ca scriitor, Nabokov nu era cunoscut în rândul emigranților din Statele Unite. Până la scandalul și succesul *Lolitei*, roman încheiat în 1952, dar publicat abia în 1955, s-a chinuit să supraviețuiască din scris. La fel ca eroul romanului său *Pnin* (1957), a fost nevoit să-și câștige traiul din slujbe temporare de conferențiar la diferite universități, printre care Stanford, Wellesley și Cornell. Însă dificultățile financiare nu au știrbit câtuși de puțin orgoliul considerabil al lui Nabokov. Atunci când Rahmaninov i-a

trimis scriitorului o parte din hainele sale vechi, Nabokov, care era un fel de dandy și fiul poate celui mai bine îmbrăcat bărbat din toată istoria Sankt-Petersburgului[*3], i-a înapoiat compozitorului costumele, plângându-se că fuseseră croite „pe vremea *Preludiului*”[68].

„America este casa mea acum”, spunea Nabokov în interviurile din 1964. „Sunt scriitor american.”[69] În ciuda descrierilor sale uneori destul de usturătoare ale Statelor Unite (cea mai cunoscută fiind aceea din *Lolita*), se pare că acest sentiment era autentic. Lui Nabokov îi plăcea rolul de american adevărat. După ce pierduse moștenirea Nabokov în felul Lumii Vechi, prin revoluție, reușise să facă avere în felul Lumii Noi: grație muncii asidue și inteligenței[70]. Răsplata pe care i-a adus-o *Lolita* era o emblemă a succesului său ca american, pe care o purta cu nespusă mândrie. „«Acesta este singurul caz cunoscut în istorie când un sărăntoc european ajunge propriul său unchi american»”, scrie cu invidie și admirație un critic al scriitorului și emigrantului rus Vadim (a se citi: Nabokov) în *Privește-i pe arlechini!* (1974)[71]. Nabokov nu tolera nici o critică la adresa Americii. Era un patriot. Pe tot parcursul vieții sale, a respectat jurământul pe care îl făcuse în 1945, când a devenit cetățean al Statelor Unite. Când Gallimard a făcut o copertă pentru ediția franceză a romanului *Pnin* în care profesorul stătea pe steagul Statelor Unite, Nabokov a obiectat la folosirea acestuia „ca material de acoperit dușumeaua sau drumul”[72].

Convingerile politice antisovietice ale lui Nabokov se aflau în centrul americanismului său. Considera că McCarthy avea probabil dreptate când spunea că există spioni comuniști în guvernul Statelor Unite. Îi disprețuia pe liberalii care

simpatizau cu Uniunea Sovietică. A refuzat să aibă de-a face cu Rusia sovietică – chiar și în toiul celui de-al Doilea Război Mondial, când era aliata Vestului. Când Nabokov a aflat, în 1945, că Vasili Maklakov, reprezentantul oficial al emigranților ruși în Franța, participase la un prânz la ambasada sovietică de la Paris și că închinase un pahar în cinstea „patriei, a Armatei Roșii și a lui Stalin", i-a scris furios unui prieten:

> Pot înțelege să-ți renegi principiile într-un *singur* caz, excepțional: dacă mi s-ar spune că cei dragi mie ar fi torturați sau cruțați în funcție de răspunsul meu, aș consimți numaidecât la orice, indiferent dacă ar fi vorba de trădare ideologică sau de fapte mârșave, ba chiar m-aș lipi cu tandrețe de posteriorul lui Stalin. A fost Maklakov pus într-o asemenea situație? Firește că nu.
> Nu ne mai rămâne decât să schițăm o clasificare a emigranților. Eu disting cinci mari categorii:
>
> 1. Majoritatea filistină, care-i urăște pe bolșevici pentru faptul că i-au luat pământurile sau banii, așa puțini câți erau, sau cele douăsprezece scaune ale lui Ilf și Petrov.
> 2. Cei care visează la pogromuri și la un țar român și care fraternizează acum cu sovieticii fiindcă văd în Uniunea Sovietică Uniunea Sovietică a poporului rus.
> 3. Nebunii.
> 4. Cei care au ajuns peste graniță din inerție, inșii vulgari și carieriștii care își urmăresc

propriul avantaj și care slujesc cu inima ușoară orice conducător cu putință.

5. Oamenii cumsecade care iubesc libertatea, vechea gardă a intelectualității ruse, care disprețuiește neclintit violența împotriva limbii, gândirii și adevărului[73].

Nabokov se plasa pe el însuși în cea din urmă categorie. La cursurile sale de literatură rusă, refuza să țină prelegeri despre operele de după 1917, deși la Cornell a făcut o excepție pentru Anna Ahmatova și poezia lui Pasternak[*4]. Nabokov susținea că regimul comunist împiedicase dezvoltarea unei „literaturi autentice”[74]. Era de asemenea ostil față de tradiția realistă a secolului al XIX-lea care căuta în literatură idei și conținut social – tradiție despre care considera, pe bună dreptate, că anticipa abordarea sovietică a literaturii. Din această perspectivă, a criticat atât *Doctor Jivago* („lucruri convenționale plictisitoare”), care concura cu *Lolita* în fruntea listelor de bestselleruri în 1958, cât și *Arhipelagul Gulag* (1973-1975) al lui Soljenițîn („un fel de stil gazetăresc picant, amorf, prolix și repetitiv”[75]) – deși în spatele cuvintelor sale trebuie să se fi ascuns și o oarecare invidie (deoarece, spre deosebire de Pasternak și Soljenițîn, Nabokov nu a câștigat niciodată Premiul Nobel). Cu toate acestea, în ciuda contestărilor sale politice, simțea un atașament profund față de tradiția rusă. Își dorea nespus să mai scrie un roman în limba sa maternă. Simțea că exista ceva din eroul său tragic Pnin – profesorul emigrant de rusă, stângaci și cu inimă nobilă, care nu se poate adapta la mediul său american – nu doar în el însuși, ci în toți emigranții de valoare.

În 1965, Nabokov a lucrat la o traducere în limba rusă a romanului *Lolita.* În postfața ediției în limba engleză numise trecerea sa de la rusă la engleză o „tragedie personală”. Dar acum își începea postfața la ediția în limba rusă mărturisind că procesul de traducere a prozei sale fusese dezamăgitor:

> Vai, acea „limbă rusă minunată” despre care credeam că mă așteaptă undeva, înflorind ca o primăvară credincioasă dincolo de o poartă bine încuiată a cărei cheie o păstrasem cu sfințenie ani de-a rândul, s-a dovedit a fi inexistentă, iar dincolo de poartă nu se află altceva decât niște cioturi arse și priveliștea tomnatică deznădăjduită, iar cheia din mâna mea e mai curând o rangă[76].

Limba rusă evoluase de când Nabokov își părăsise țara natală, iar „oglinda înșelătoare, fundalul din catifea neagră, asociațiile și tradițiile implicate și implicite” pe care le folosise aidoma unui magician în primele sale romane în limba rusă nu mai erau acum pe înțelesul publicului său sovietic.

4

Când poeta Zinaida Ghippius și soțul ei, Dmitri Merejkovski, au sosit la Paris în 1919, au deschis ușa apartamentului lor cu propria cheie și au găsit totul la locul său: cărți, lenjerie, ustensile de bucătărie[77]. Exilul era o revenire la a doua lor casă. Pentru o bună parte din vechea

elită a Sankt-Petersburgului, venirea la Paris însemna reluarea vechiului stil de viață cosmopolit pe care îl imitase la Sankt-Petersburg. Marele duce Aleksandr Mihailovici, cumnatul ultimului țar, a sosit la Paris în același an ca soții Merejkovski și s-a dus țintă la hotelul Ritz – facturile sale fiind achitate cu o colecție rară de monede țariste cu care fugise din țara natală. Acest Paris nu era atât o „Mică Rusie", cât un microcosmos și o continuare a extraordinarei renașteri culturale care s-a produs la Sankt-Petersburg între 1900 și 1916. Diaghilev, Stravinski, Benois, Bakst, Șaliapin, Goncearova, Koussevitsky și Prokofiev – cu toții și-au făcut din Paris o casă.

Efectul sosirii unor asemenea emigranți a fost accentuarea a două fațete asociate ale imaginii culturale a Rusiei în Occident. Prima dintre acestea era o apreciere reînnoită a caracterului european al culturii ruse, așa cum se manifesta el în așa-numitul stil „neoclasic" al lui Stravinski, Prokofiev și al Ballets Russes. Stravinski nu putea suferi termenul, afirmând că nu însemna „absolut nimic" și că muzica, prin însăși natura ei, nu putea exprima nimic[78]. Dar neoclasicismul lui era el însuși o afirmare a unor principii artistice. Era o respingere conștientă a muzicii țărănești ruse din faza sa neonațională de început, a ritmurilor scite violente din *Ritualul primăverii* care erupseseră în Revoluția din 1917. Silit să se exileze, Stravinski se agăța acum cu nostalgie de idealul de frumos întruchipat de moștenirea clasică a Petersburgului său natal. Împrumuta de la Bach și Pergolesi și mai ales de la italo-slavi (Berezovski, Glinka și Ceaikovski), care creaseră un stil muzical rus aparte în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea.

Un aspect important al acestui angajament reînnoit față de trecutul imperial a fost faptul că, la Paris, Diaghilev a promovat baletele lui Ceaikovski. Înainte de 1917, în Vest, Ceaikovski fusese considerat cel mai puțin interesant dintre compozitorii ruși. Muzica lui, după cum spunea criticul francez Alfred Bruneau în 1903, era „lipsită de caracterul rus care ne încântă și ne atrage la muzica noii școli slave”[79]. Văzută ca o palidă imitație a lui Beethoven și Brahms, nu avea trăsăturile rusești exotice pe care Occidentul le aștepta de la Ballets Russes; baletele lui Ceaikovski nu erau incluse în *les saisons russes.* Dar după 1917, nostalgia după vechiul Sankt-Petersburg imperial și tradițiile sale clasice, pe care muzica lui Ceaikovski le ilustra de minune, a dus la un efort conștient din partea emigranților parizieni de a se redefini prin intermediul acestei identități. Diaghilev a resuscitat *Frumoasa din pădurea adormită* (1890) pentru stagiunea din 1921 de la Paris. Stravinski, care a reorchestrat anumite părți din partitură, a adresat o scrisoare deschisă ziarului londonez *The Times* în care saluta baletul drept „cea mai autentică expresie a epocii din viața noastră rusească pe care o numim «perioada Petersburg»”. Această tradiție, susținea acum Stravinski, era la fel de tipic rusească precum cultura bazată pe folclor pe care, înainte de 1914, Ballets Russes o promovase în Occident sub forma unor lucrări ca *Pasărea de foc*:

> Muzica lui Ceaikovski, ce nu pare vădit rusească tuturor, este adesea mai profund rusească decât cea care, cu mult timp în urmă, primea eticheta superficială de „pitorească și moscovită”. Această muzică este rusească în aceeași măsură ca versurile lui Pușkin sau cântecele lui Glinka.

> Fără a cultiva în mod special „sufletul țăranului rus” în arta sa, Ceaikovski a absorbit în mod inconștient adevăratele surse naționale ale neamului nostru[80].

A doua trăsătură culturală a emigranților de la Paris era reafirmarea valorilor aristocrate care stăteau la baza moștenirii imperiale a lui Petru. Sub strălucirea de suprafață a exotismului slav, acest aristocratism constituia spiritul esențial al mișcării „Lumea artei”. Și acesta își avea rădăcinile în muzica lui Ceaikovski, care îi adusese laolaltă pe cei trei cofondatori ai mișcării, Benois, Filosofov și Diaghilev, la începutul anilor 1890. Ceea ce îndrăgeau la baletele lui Ceaikovski, după cum avea să scrie Benois în *Amintirile* sale din 1939, era „spiritul lor aristocratic”, care a rămas „neatins de devierile democratice” care se regăseau în formele de artă utilitară[81]. Acestea erau tocmai valorile „Artei pentru Artă” pe care emigranții de la Paris au ajuns să le prețuiască mai mult decât orice. Au făcut un cult pentru epoca alexandrină, cu stilul Empire elevat și aristocrația artistică *raffinée* exemplificată de Pușkin. Revenirea la aceste vechi certitudini era o reacție firească din partea emigranților. Revoluția distrusese civilizația aristocratică din care proveneau majoritatea, silindu-i să-și găsească o a doua casă în Europa. Într-o anumită măsură, deși Nabokov susținea contrariul, și ei erau afectați de pierderea statutului de care se bucuraseră ca membri ai elitei bogate a țării lor. Cu pașapoartele lor Nansen (ale Ligii Națiunilor)[*5] și cărțile de identitate pentru străini, fiii de moșieri, precum Stravinski și Nabokov, detestau să fie tratați de către statele occidentale ca niște „cetățeni de mâna a doua”[82].

Ballets Russes reprezentau centrul vieții culturale ruse de la Paris. Erau un fel de ambasadă pariziană a renașterii Petersburgului care îl avea în fruntea sa pe ambasadorul Diaghilev. După turneele sale în America din timpul războiului, Diaghilev dusese compania în Franța, sperând că avea să-și reunească echipa de artiști de succes și să pună capăt permanentelor crize financiare ale companiei exploatând piața franceză de arte rusești care o dusese atât de bine înainte de război. Cum Fokine se stabilise în America, Diaghilev avea nevoie de un nou coregraf care să ducă mai departe acea tradiție specifică baletului rusesc care data din vremea școlii lui Petipa. L-a găsit în persoana lui Georges Balanchine (născut Gheorghi Balancivadze). Născut în 1904 la Sankt-Petersburg, fiul unui compozitor georgian, Balanchine studiase la Academia Imperială de Balet a lui Petipa și lucrase în trupa Teatrului Mariinski din Sankt-Petersburg înainte de a pleca în turneu prin Europa în 1924. Diaghilev vedea în Balanchine o legătură vitală cu tradițiile Petersburgului și primul lucru pe care l-a întrebat după ce dansatorii lui Balanchine executaseră câteva numere de balet aduse cu ei din Rusia a fost dacă le putea transpune pe scenă[83]. Afinitatea lui Balanchine pentru muzica lui Stravinski l-a făcut să fie alegerea ideală pentru Diaghilev, ale cărui planuri pentru Paris erau centrate pe baletele lui Stravinski. Prima colaborare a lui Stravinski cu Balanchine, *Apollon Musagète* (1928), a fost începutul unui parteneriat de o viață dintre compozitor și coregraf. Era un parteneriat care avea să asigure supraviețuirea baletului modern – invenția lui Diaghilev – ca formă artistică.

În anii 1920, Ballets Russes erau definite de principiile neoclasicismului. În dans, asta însemna o întoarcere la rigoarea apolinică a școlii clasice: o concepție abstractă, aproape arhitecturală, a mișcărilor ansamblului; reabilitarea balerinului în manieră eroică; și sacrificarea intrigii în favoarea legăturilor senzuale dintre muzică, culoare și mișcare. În muzică, însemna abandonarea școlii naționaliste ruse și o imitare stilizată a tradițiilor clasice (și predominant italiene) ale Petersburgului – ca, de exemplu, în *commedia dell'arte* a lui Stravinski *Pulcinella* (1920) și în *opéra bouffe* într-un singur act intitulată *Mavra* (1922), care era închinată memoriei lui Pușkin, Glinka și Ceaikovski. Această reluare a angajamentului față de tradiția clasică era o reacție firească din partea emigranților. După haosul și distrugerile din perioada revoluționară, tânjeau după o anumită ordine. Priveau înapoi la valorile și moștenirea europeană a Petersburgului pentru a se redefini pe ei înșiși ca europeni și pentru a-și muta „Rusia" în Occident. Voiau să recupereze vechile certitudini de sub dărâmăturile Sankt-Petersburgului.

Odată cu moartea lui Diaghilev în 1929, Ballets Russes s-au destrămat. Impresarul fusese dintotdeauna liantul acestui grup. Avea acel tip de prezență care le dădea oamenilor un sentiment de dezamăgire atunci când părăsea încăperea. Prin urmare, când a părăsit lumea, era aproape inevitabil ca vedetele sale să pornească fiecare pe drumul său. Mulți au lucrat în diversele companii ambulante „Ballets Russes" care au moștenit repertoriul și strălucirea organizației inițiale a lui Diaghilev: Fokine, Massine, Benois, Nijinska, Balanchine. Alții, precum Anna Pavlova, au început să lucreze pe cont propriu, înființând mici companii care duceau mai departe tradiția

experimentalistă a lui Diaghilev. În Anglia, foștii săi elevi au pus bazele baletului britanic: Ninette de Valois și Vic-Wells Ballet (care a devenit ulterior Royal Ballet), Baletul Rambert și Baletul Markova-Dolin erau, toate, urmașe ale Ballets Russes. Balanchine a luat cu el tradiția lui Diaghilev în America, unde a înființat New York City Ballet în 1933.

Parisul era un debușeu spre Vest, o poartă prin care rușii exilați ajungeau într-o nouă patrie. Majoritatea celor care s-au stabilit la Paris în anii 1920 au ajuns să fugă în America în anii 1930, pe măsură ce se apropia amenințarea războiului. Principalele atracții ale Americii erau libertatea și siguranța ei. Artiști precum Stravinski și Chagall au reușit să fugă din Europa lui Hitler și să lucreze în tihnă în Statele Unite. Pentru Stravinski, aceasta nu era o chestiune de politică: îi susținea public pe fasciștii italieni („Simt o pornire copleșitoare să-i aduc un omagiu Ducelui vostru. Este salvatorul Italiei și, să sperăm, al Europei", declarase pentru un ziar italian la începutul anilor 1930)[84]; și, cu toate că îi detesta pe naziști (îi atacau muzica), a avut grijă ca după 1933 să se distanțeze de evreii germani pe care îi cunoștea. Era mai curând o chestiune de comoditate: îi plăcea ordinea și avea nevoie de ea ca să poată lucra.

Compozitorul Nicolas Nabokov (un văr al scriitorului) își amintește un incident grăitor. La scurt timp după sosirea sa în America, Stravinski a început să-și facă griji că acolo avea să izbucnească o revoluție. Și-a întrebat o cunoștință dacă era posibil așa ceva, iar când aceasta i-a confirmat, a întrebat pe „un ton înspăimântat și indignat": „Și eu unde să mă duc?"[85]. După experiența Revoluției Ruse, cel mai profund instinct politic al lui Stravinski era teama de dezordine.

După ce a predat vreme de un an la Universitatea Harvard, s-a refugiat în Los Angeles, unde și-a cumpărat prima casă, o mică vilă într-o suburbie a orașului West Hollywood care avea să-i fie cămin pentru următorii treizeci de ani. Los Angelesul atrăsese nenumărați artiști din Europa, în mare măsură datorită industriei sale de film; scriitorul german Thomas Mann descria Hollywoodul din timpul războiului drept „un oraș mai cosmopolit și mai provocator din punct de vedere intelectual decât fuseseră vreodată Parisul sau Münchenul”[86]. Printre prietenii lui Stravinski se numărau Bertolt Brecht și Charlie Chaplin, René Clair și Greta Garbo, Max Reinhardt și Alma Mahler (căsătorită cu Franz Werfel), Lion Feuchtwanger și Erich Maria Remarque. Acest caracter cosmopolit făcea ca Statele Unite să fie căminul firesc pentru mulți dintre emigranții ruși. Amestecul său de nații, la New York și mai ales la Los Angeles, le reamintea de mediul cultural în care trăiseră la Sankt-Petersburg. America le-a permis să se dezvolte ca artiști internaționali, fără să fie tulburați, așa cum fuseseră în Europa, de chestiunile iritante de identitate națională.

Această dorință de a se descotorosi de Rusia – de a se elibera și a dobândi o nouă identitate – a fost exprimată de Nabokov în poemul „Pentru Rusia” (1939), scris chiar înainte de plecarea sa de la Paris către Statele Unite.

Mă vei lăsa în pace? Te implor!
Amurgul înfioară. Zgomotele vieții pier.
Sunt neputincios. Și mor
La atingerea oarbă a șuvoiului tău copleșitor.

Cel care-și părăsește de bunăvoie țara
pe culmi s-o jelească e liber.
Dar acum am coborât în vale
și acum nu te apropia de mine.

Sunt gata să mă ascund pe vecie
și să trăiesc fără nume. Sunt gata,
ca nu cumva să ne întâlnim doar în vis,
să mă lepăd de toate visele imaginabile;

să fiu secătuit de sânge, să fiu schilodit,
să renunț la cărțile cele mai dragi,
pentru primul grai la îndemână
să schimb tot ce am: propria limbă.
Dar pentru asta, printre lacrimi, o, Rusie,
prin iarba a două morminte depărtate,
printre petele tremurânde ale mesteacănului,
prin tot ce m-a ținut în viață din tinerețe,

cu ochii tăi orbi, dragii tăi ochi, încetează să te
    mai uiți
la mine, o, fie-ți milă de sufletul meu,
nu scormoni prin ocnă,
nu bâjbâi după viața mea în groapa asta

fiindcă s-au scurs ani și veacuri,
iar pentru suferințe, mâhnire și rușine
e prea târziu – nu e nimeni să fie iertat
și nimeni să poarte vreo vină[87].

Exilul lui Stravinski în America a urmat un parcurs emoțional similar. Voia să uite de trecut și să meargă înainte. Copilăria lui era o amintire dureroasă. Își pierduse tatăl, doi frați și o fiică înainte să „piardă” Rusia în 1917. Avea nevoie să lase Rusia în urmă. Dar ea nu voia să-i dea pace. Ca emigrant în Franța, Stravinski a încercat să-și renege moștenirea rusă. A adoptat un fel de cosmopolitism european care uneori devenea sinonim, așa cum fusese odinioară chiar în Sankt-Petersburg, cu o aroganță aristocratică și un dispreț față de ceea ce se considera a fi „Rusia” în Occident (adică versiunea culturii țărănești pe care o imitase în *Pasărea de foc* și în *Ritualul primăverii*). „Nu mă consider rus în mod special”, îi spunea unui jurnalist elvețian în 1928. „Sunt un cosmopolit.”[88] La Paris, Stravinski frecventa cercurile la modă ale lui Cocteau și Proust, Poulenc și Ravel, Picasso și Coco Chanel. Chanel i-a devenit amantă și l-a transformat din bărbatul mai curând neatrăgător și timid care sosise la Paris în 1920 într-un *homme dur et monoclé*, îmbrăcat elegant în costume fin croite și desenat (cu ochi asiatici) de Picasso.

Stravinski ținea să se distanțeze în mod public de Rusia țărănească ce îi inspirase operele de tinerețe. Se transformase în Rusia Roșie pe care o disprețuia – Rusia care îl trădase. Nega influența folclorului asupra operei sale. Susținea (în mod fals) că Rusia străveche pe fundalul căreia se desfășura *Ritualul primăverii* era o alegere întâmplătoare ce decursese din muzică, pe care o compusese mai întâi, fără legătură cu folclorul[89]. În mod similar, nega rădăcinile rusești ale *Nunții țărănești* – operă bazată întru totul pe folclorul muzical. „Nu am împrumutat nimic din compozițiile folclorice”, scria el în *Chronique de ma vie* în 1935. „Recrearea unui ritual de nuntă

de la țară, la care oricum nu asistasem vreodată, nici nu mi-a trecut prin minte. Chestiunile etnografice prezentau prea puțin interes pentru mine.”[90] Poate că încerca să-și distingă propria muzică de folclorul-surogat al regimului stalinist, cu pseudotrupele lui de dansuri folclorice și orchestrele de balalaică, cu corurile alcătuite din soldați ai Armatei Roșii care se îmbrăcau în costume „folclorice” generice și jucau rolul țăranilor fericiți, în vreme ce adevărații țărani flă-mânzeau sau erau chinuiți în gulaguri în urma războiului lui Stalin menit să-i facă să accepte colectivizarea. Dar eforturile pe care le-a făcut pentru a-și anula rădăcinile rusești sugerează o reacție mai violentă, personală.

Muzica lui Stravinski din perioada neoclasică era o expresie a identității sale „cosmopolite”. Nu există mai nimic vădit „rusesc” – și cu siguranță nici urmă de folclor muzical – în operele inspirate de jazz precum *Octetul pentru instrumente de suflat* (1923) sau în cele cu formă clasică precum *Concertul pentru pian* (1924); și cu atât mai puțin în lucrările de mai târziu, ca *Stejarii din Dumbarton* (1937) sau *Simfonia în do* (1938). Faptul că a ales latina – și nu rusa maternă sau franceza adoptivă – ca limbă a „operei-oratoriu” *Oedip Rex* (1927) întărește și mai mult această idee. Nicolas Nabokov, care în 1947 și-a petrecut Crăciunul alături de familia Stravinski la Hollywood, a fost frapat de vădita meticulozitate a rupturii compozitorului cu pământul său natal. „Pentru Stravinski, Rusia este o limbă pe care o folosește cu o dexteritate superbă de gurmand; înseamnă câteva cărți; Glinka și Ceaikovski. Restul fie îl lasă indiferent, fie îi stârnește mânia, disprețul și aversiunea violentă.”[91] Stravinski avea o uimitoare capacitate cameleonică de a se adapta și a se simți

ca acasă în medii străine. Și acesta era, poate, un produs al anilor petrecuți la Sankt-Petersburg. Fiul lui își amintea că, „de fiecare dată când plecam de acasă vreme de câteva săptămâni, tata reușea să confere un aer de permanență unei situații care în realitate era cât se poate de temporară... Toată viața lui, oriunde s-a aflat, a reușit mereu să se înconjoare cu propria atmosferă”[92].

În 1934, compozitorul a devenit cetățean francez – decizie pe care o explica susținând că își găsise la Paris „climatul intelectual” dorit, dar și prin ceea ce el numea „un fel de rușine față de patria mea”[93]. Cu toate acestea, în ciuda pașaportului său francez și a imaginii orchestrate de Artist al Lumii, Stravinski nutrea emoții profunde față de țara în care se născuse. Rădăcinile sale în cultura țării natale erau mult mai adânci decât era dispus să recunoască; iar aceste sentimente erau exprimate în chip ascuns în operele sale. Stravinski era profund nostalgic după Sankt-Petersburg – oraș care reprezenta „o parte atât de mare din viața mea”, scria el în 1959, „încât aproape mă tem să privesc mai adânc în mine însumi, ca nu cumva să descopăr cât de mult sunt încă atașat de el”[94]. Amintirea lui era atât de dureroasă, încât în 1955 compozitorul a refuzat o invitație la Helsinki pe motiv că era „prea aproape de un anumit oraș pe care nu îmi doresc câtuși de puțin să-l revăd”[95]. Cu toate acestea, adora Roma și Veneția, deoarece îi aminteau de Sankt-Petersburg. Nostalgia sublimată a lui Stravinski după orașul său natal transpare în mod clar în baletul său ceaikovskian *Sărutul zânei* (1928). Era deopotrivă nostalgic după Ustîluh, moșia familiei din Volînia, unde compusese *Ritualul primăverii.* Ustîluh era un subiect pe care nu voia să-l discute cu nimeni[96]. Faptul că nu știa ce se

întâmplase cu casa unde își petrecuse cei mai fericiți ani ai copilăriei era pentru el o sursă nemărginită de durere. Cu toate acestea, la *Nunta țărănească* a lucrat mai mult decât la orice altă partitură, un lucru care constituie un indiciu cu privire la ceea ce simțea pentru locul respectiv. Baletul avea la bază surse pe care le recuperase din casă cu prilejul ultimei sale vizite acolo.

De-a lungul vieții petrecute în exil, Stravinski a rămas atașat emoțional de ritualurile și cultura Bisericii Ruse – chiar dacă în Franța a fost atras intelectual de tradiția catolică, căreia i-a adus un omagiu în *Simfonia psalmilor* (1930). La jumătatea anilor 1920, după aproape treizeci de ani în care nu a fost un ortodox practicant, Stravinski și-a reluat viața activă în comunitatea ortodoxă, influențat parțial de soția lui, Katia, care a devenit tot mai evlavioasă în cursul bolii de durată de pe urma căreia a murit în 1939. Ca artist și ca emigrant, Stravinski a găsit alinare în disciplina și rânduiala Bisericii Ruse. „Cu cât te desprinzi mai mult de canoanele Bisericii Creștine”, spunea el într-un interviu din perioada în care lucra la *Simfonia psalmilor*, „cu atât te desprinzi mai mult de adevăr”.

> Aceste canoane sunt adevărate în egală măsură și pentru structura unei orchestre, și pentru viața unui individ. Constituie singurul loc în care ordinea este pe deplin pusă în practică: nu o ordine speculativă, artificială, ci ordinea divină care ne este dată și care trebuie să se manifeste atât în viața lăuntrică, cât și în exteriorizarea ei în pictură, muzică etc. Este lupta împotriva anarhiei, nu atât ca dezordine, cât ca absență a ordinii. Sunt un apărător al

arhitecturii în artă, întrucât arhitectura este întruchiparea ordinii; munca creatoare este un protest împotriva anarhiei și a nonexistenței[97].

Stravinski a început să participe în mod regulat la slujbele bisericii rusești din rue Daru. S-a înconjurat cu obiecte ortodoxe de cult – locuințele lui de la Nisa și Paris erau înțesate de icoane și cruci. Își data schițele muzicale conform calendarului ortodox. Coresponda cu preoți ruși din principalele centre ale emigrației, iar preotul rus de la Nisa a devenit „practic un membru" al gospodăriei sale de acolo[98]. Stravinski susținea că cea mai puternică atracție a Bisericii Ruse era de natură „lingvistică": îi plăcea cum suna liturghia în slavonă[99]. Acest lucru transpare în cântecele sale slavone pentru biserica rusească[*6].

Această dorință de a se întoarce la religia în care se născuse era asociată și cu iubirea puternică pe care i-o purta Rusiei. Pe tot parcursul vieții lui, Stravinski a respectat obiceiurile rusești din copilăria petrecută în Petersburgul prerevoluționar. Până și la Los Angeles, casa lui a rămas un avanpost al vechii Rusii. Camera de zi era plină de ornamente și cărți, imagini și icoane rusești. Soții Stravinski socializau cu prieteni ruși. Aveau servitori ruși. Acasă vorbeau în limba rusă. Stravinski vorbea în engleză sau în franceză doar dacă era nevoit, iar atunci cu un accent pronunțat. Își bea ceaiul în stilul rusesc – într-un pahar, cu dulceață. Își mânca supa cu aceeași lingură cu care fusese hrănit în copilărie de *babușka* lui[100].

Chagall era un alt Artist al Lumii care își ascundea inima rusească. La fel ca Stravinski, își inventase propria imagine de

cosmopolit. Îi plăcea să pretindă că întrebările legate de identitate pe care i le puneau mereu criticii („Ești artist evreu? Rus? Francez?”) nu îl deranjau câtuși de puțin. „Voi vorbiți, eu lucrez”, obișnuia el să spună[101]. Dar asemenea afirmații nu pot fi crezute fără discernământ. Chagall și-a inventat propria biografie – și o schimba în mod frecvent. Deciziile majore din viața sa erau determinate, spunea el, de confortul de care avea nevoie ca artist. În 1922 a emigrat din Rusia sovietică deoarece condițiile de acolo îi îngreunau munca. În Europa de Vest, în schimb, era deja celebru și știa că se putea îmbogăți. Nu există dovezi care să sugereze că ar fi fost afectat de distrugerea de către bolșevici a sinagogilor și a unei părți însemnate din cartierul evreiesc al orașului său natal, Vitebsk[102]. În 1941, când Chagall a fugit de la Paris în America, pericolul reprezentat de naziști era cât se poate de real – deși și de astă dată și-a justificat plecarea în termeni de confort personal. De-a lungul vieții sale, Chagall a rămas un hoinar, fără să se stabilească într-o țară anume, pe care să ajungă să o numească patria sa. La fel ca subiectele din picturile sale, nu a trăit cu picioarele pe pământ.

Cu toate acestea, întrebarea fără răspuns legată de naționalitatea sa a fost centrală în viața și arta pictorului. Dintre diversele elemente care se contopeau în personalitatea sa (evreiești, rusești, franceze, americane și internaționale), cele rusești însemnau cel mai mult pentru el. „Titulatura de «pictor rus»”, remarca odată Chagall, „înseamnă pentru mine mai mult decât orice faimă internațională. În tablourile mele nu există nici măcar un centimetru în care să nu se regăsească nostalgia după pământul meu natal”[103]. Dorul de casă al lui Chagall era legat de Vitebsk, orașul pe jumătate evreiesc, pe

jumătate rus situat la granița dintre Rusia și Belarus unde copilărise, ca fiu al unui mic negustor, în anii 1890. În 1941 a fost ocupat de naziști și toți locuitorii săi evrei au fost uciși. Trei ani mai târziu, Chagall a scris o lamentație înduioșătoare, intitulată „Orașului meu natal, Vitebsk", care a fost publicată sub forma unei scrisori în *The New York Times.*

> A trecut mult timp de când te-am văzut ultima oară și ți-am cutreierat străzile mărginite de garduri. Nu m-ai întrebat îndurerat de ce te-am părăsit atâția ani dacă te iubeam. Nu, ți-ai spus: flăcăul a plecat undeva în căutarea unor culori neobișnuite și strălucitoare care să ne scalde ca neaua sau stelele acoperișurile. Dar de unde le va obține? De ce nu le poate găsi mai aproape, mai la îndemână? În pământul tău am lăsat mormintele strămoșilor mei și pietre răsfirate. Nu am trăit în sânul tău și totuși nu a existat nici măcar un singur tablou al meu în care bucuriile și tristețile tale să nu fie reflectate. În toți acești ani am avut mereu o singură grijă: mă înțelege orașul meu natal?[104]

Vitebsk era lumea pe care Chagall o idealiza. Nu era atât un oraș, cât mai curând un ideal mitic, locul artistic al amintirilor sale din copilărie. În picturile sale fanteziste, a recreat Vitebskul ca lume a visurilor. Străzile noroioase ale orașului real au fost transformate ca prin magie în culori ce aminteau de un decor festiv pentru Mama Gâscă. Cererea de lucrări pe tema Vitebskului și neînduplecarea cu care o exploata Chagall erau atât de mari, încât criticii l-au acuzat că își comercializează exotismul drept artă. Picasso spunea că e un om de afaceri. Pictorul Boris Aronson se plângea că Chagall

„făcea mereu un *Scripcar pe acoperiș*”[105]. Cu toate acestea, oricât de mult ar fi profitat de pe urma temei Vitebskului, dorul său de casă era autentic.

Evreii din Israel nu puteau înțelege nostalgia lui Chagall după viața din Rusia. Nu era o țară a pogromurilor? Dar Vitebskul era un oraș în care evreii nu doar coexistaseră cu rușii, ci și beneficiaseră de pe urma culturii ruse. La fel ca Mandelștam, evreu polono-rus, Chagall se identificase cu tradiția rusă: era calea de acces la cultura și valorile Europei. Înainte de 1917, Rusia fusese o civilizație mare, cosmopolită. Absorbise întreaga cultură occidentală, la fel cum Chagall, ca evreu, absorbise cultura Rusiei. Rusia i-a eliberat pe evreii de felul lui Chagall de atitudinile provinciale specifice orașelor lor natale și i-a conectat cu lumea largă[106]. Doar Rusia putea să inspire asemenea sentimente. Nici una dintre celelalte civilizații est-europene nu era îndeajuns de vastă încât să le asigure evreilor o patrie culturală.

5

Când Țvetaeva s-a mutat la Paris în 1925, a făcut-o în speranța că va găsi un public mai larg pentru versurile sale. La Praga se chinuise să-și țină „trupul și tocul laolaltă”, după cum avea să descrie Nabokov, în chip cu totul memorabil, situația dificilă a scriitorilor emigranți[107]. Trăia de pe o zi pe alta din traduceri și ajutorul prietenilor. Dar chinul permanent i-a afectat relația cu Efron, student perpetuu care

nu își putea găsi un loc de muncă, precum și cu fiica și fiul nou-născut.

Efron a început să se îndepărteze de ea – pierzându-și, fără îndoială, răbdarea în fața permanentelor ei aventuri amoroase – și s-a implicat în politică. La Paris, s-a alăturat imediat mișcării eurasiatice, a cărei concepție asupra Rusiei ca un continent asiatic sau turanic separat pusese deja stăpânire pe Stravinski. Până la jumătatea anilor 1920, mișcarea începuse să se destrame. Aripa dreaptă îi simpatiza pe fasciști, în vreme ce stânga, spre care se orienta Efron, favoriza o alianță cu regimul sovietic ca apărător al idealurilor ei imperiale pentru Rusia, văzută drept lider al unei civilizații eurasiatice separate și ostile Occidentului. Au lăsat la o parte vechea lor opoziție față de regimul bolșevic, recunoscându-l (poate în mod greșit) ca învingător popular și, prin urmare, legitim în războiul civil, și au îmbrățișat cauza acestuia ca unică speranță de renaștere a unei Rusii Mari. Efron era un partizan vocal al întoarcerii în patrie. Voia să ispășească „vina” de a fi luptat în războiul civil în tabăra Albilor, punându-și viața în slujba cauzei poporului sovietic (a se citi: rus). În 1931, Efron a cerut să se întoarcă în Rusia lui Stalin. Dorul lui bine-cunoscut de Rusia l-a transformat într-o țintă evidentă pentru NKVD, a cărui politică era să speculeze asemenea slăbiciuni pentru a se infiltra în comunitatea emigranților. Efron a fost recrutat ca agent NKVD cu promisiunea că avea să i se îngăduie la un moment dat să se întoarcă în Rusia sovietică. Pe parcursul anilor 1930 a devenit principalul organizator al Uniunii Pariziene pentru Întoarcerea în Patrie. Era o fațadă pentru NKVD.

Politica lui Efron a tensionat enorm relația lui cu Țvetaeva. Ea îi înțelegea nevoia de a se întoarce acasă, dar era totodată conștientă de ceea ce se întâmpla în Rusia lui Stalin. Și-a acuzat soțul de naivitate: închidea ochii la ceea ce nu voia să vadă. Se certau întruna – ea îl avertiza că, dacă se întorcea în Uniunea Sovietică, avea să sfârșească în Siberia sau mai rău, la care el răspundea că se va duce „oriunde mă vor trimite”[108]. Cu toate acestea, Țvetaeva știa că, dacă pleca, avea să-și urmeze soțul, ca întotdeauna, „aidoma unui câine”.

Activitățile lui Efron au făcut ca situația Marinei Țvetaeva în societatea emigranților să devină de nesuportat. Se presupunea că ea însăși era bolșevică, nu în ultimul rând din cauza legăturilor sale permanente cu „scriitori sovietici” precum Pasternak și Belîi, care, la fel ca ea, își aveau rădăcinile în avangarda prerevoluționară. Se simțea tot mai singură într-o comunitate care evita din ce în ce mai mult orice contact cu lumea sovietică. „Nu îmi găsesc locul aici”, îi scria ea scriitoarei cehe Anna Teskova. Francezii erau „sociabili, dar superficiali” și „interesați numai de ei înșiși”, în vreme ce „de ruși mă separă poezia mea, pe care nu o înțelege nimeni; opiniile mele personale, pe care unii le confundă cu bolșevismul, iar alții cu monarhismul sau cu anarhismul; și de fapt – întreaga mea ființă”[109]. Berberova o descria pe Țvetaeva ca pe un fel de „paria” la Paris: „nu avea deloc cititori” și nu exista „nici o reacție la ceea ce scria”[110]. *După Rusia*, ultima sa culegere de poezii publicată în timpul vieții, a apărut la Paris în 1928. Doar douăzeci și cinci din cele o sută de exemplare numerotate au fost cumpărate prin subscripție[111]. În acești ultimi ani de viață petrecuți peste hotare,

poezia Marinei Țvetaeva prezintă semnele înstrăinării și singurătății ei tot mai profunde.

> Spune doar: gata cu suferința – ia
> O grădină – solitară ca mine.
> (Dar Tu nu sta prin apropiere!)
> O grădină, solitară, ca Mine[112].

„Totul mă împinge către Rusia”, îi scria ea Annei Teskova în 1931. „Aici sunt inutilă. Acolo sunt imposibilă.”[113] Țvetaeva a devenit tot mai frustrată din cauza celor care editau periodicele emigrației – profesori și politicieni ca Miliukov, care nu reușeau să-i înțeleagă și îi măcelăreau proza ca să se conformeze stilului curat și îngrijit al revistelor lor. Frustrarea a determinat-o să-și formeze o imagine exagerat de optimistă cu privire la viața literară din Uniunea Sovietică. S-a convins pe ea însăși că era „nevoie” de ea acolo, că putea fi din nou publicată și că își putea găsi un nou cerc de prieteni scriitori care să „mă vadă ca pe una de-a lor”[114]. Cu fiecare an, simțea „chemarea lăptoasă” a limbii ei materne, despre care știa că era esențială nu numai pentru arta, ci și pentru identitatea sa. Acest dor fizic de Rusia era mult mai puternic și mai imediat decât orice justificare intelectuală a continuării exilului său – aceea că Rusia sălășluia în ea însăși și că, aidoma unei valize umplute cu operele lui Pușkin, putea fi luată oriunde. „Poetul”, conchidea ea, „nu poate supraviețui în emigrație: nu are nici un petic de pământ pe care să stea – nici un mediu și nici o limbă. Nu există deloc rădăcini”[115]. La fel ca scorușul, arta ei avea nevoie de rădăcini în pământ.

În 1937, Efron a fost deconspirat ca agent sovietic și acuzat de complicitate la asasinarea unui spion rus care refuzase să se întoarcă în URSS. Urmărit de poliția franceză, Efron a fugit în Uniunea Sovietică, unde Alia se stabilise deja mai devreme în același an. Țvetaeva nu mai putea rămâne acum în Franța. Ocolită de toată lumea, viața ei acolo devenise imposibilă. Berberova a văzut-o pentru ultima oară în toamna anului 1938, la înmormântarea prințului Serghei Volkonski – în clipa când sicriul era scos din biserica de pe rue François Gérard. „Stătea la intrare, cu ochii în lacrimi, îmbătrânită, aproape căruntă, cu brațele încrucișate la piept... Stătea de parcă era atinsă de ciumă: nimeni nu se apropia de ea. La fel ca toți ceilalți, și eu am trecut pe lângă ea.”[116] În 12 iunie 1939, Țvetaeva și fiul ei au plecat cu vasul de la Le Havre spre Uniunea Sovietică. În seara de dinaintea plecării, i-a scris Annei Teskova: „Rămas-bun! Ceea ce urmează acum nu mai este dificil, ceea ce urmează acum este soarta”[117].

Pasternak o avertizase pe Țvetaeva: „Nu te întoarce în Rusia – e frig și un curent necontenit”. Era un ecou al temerii ei profetice:

> Curentul rusesc îmi va lua cu el sufletul![118]

Dar era la fel ca soțul ei: nu auzea ceea ce nu voia să audă.

Mulți dintre exilații care s-au întors în Rusia lui Stalin au făcut-o deși știau – sau intuiau – că se întorceau la o viață de sclavie. Faptul că erau dispuși să închidă ochii la realitățile dure ale „vieții noi” din Uniunea Sovietică era o dovadă a situației lor disperate din Occident, a nevoii de un context

social în care să poată lucra. Dorul de casă era mai puternic decât instinctul elementar de supraviețuire.

Maxim Gorki a fost prima personalitate culturală care a descoperit pericolele întoarcerii în țară. Scriitorul, care susținuse cauza Revoluției în romanele sale de tinerețe, precum *Mama*, a fost decepționat de violența și haosul ei din 1917. Văzuse în socialism o forță a progresului cultural și iluminării care putea aduce Rusia mai aproape de idealurile occidentale. Dar în loc să anunțe o nouă civilizație, luptele de stradă care l-au adus pe Lenin la putere au împins totodată țara, după cum avertizase Gorki, în pragul unei „epoci întunecate" de „barbarie asiatică". Ura de clasă și dorința de răzbunare a poporului, alimentate de retorica bolșevicilor, amenințau să distrugă tot ce era bun. Teroarea sălbatică a războiului civil, urmată de foametea care a ucis milioane de oameni, părea o adeverire înfiorătoare a profeției lui Gorki. Acesta s-a poziționat curajos împotriva regimului leninist între 1917 și 1921, când, zguduit profund de tot ceea ce văzuse în acei ani, a plecat din Rusia la Berlin. Deși nu putea trăi în Rusia sovietică, Gorki nu putea îndura nici traiul peste hotare. Vreme de câțiva ani, a șovăit în această stare schizoidă, tânjind după Rusia și totodată prea sătul de ea ca să se întoarcă acasă. De la Berlin, a cutreierat fără odihnă orașele-stațiuni din Germania și Cehoslovacia, după care s-a stabilit în stațiunea italiană Sorrento. „Nu, nu pot merge în Rusia", îi scria el lui Romain Rolland în 1924. „În Rusia aș fi un dușman pentru toate și pentru toți, ar fi ca și cum m-aș da cu capul de un zid."[119]

Cu toate acestea, la moartea lui Lenin, în 1924, Gorki și-a revizuit atitudinea. Era copleșit de remușcări pentru faptul că

rupsese legăturile cu liderul bolșevic și s-a convins pe el însuși, după cum spunea Berberova, „că moartea lui Lenin îl lăsase orfan împreună cu întreaga Rusie”[120]. Elogioasele sale *Amintiri despre V.I. Lenin* reprezentau primul pas spre reconcilierea cu succesorii lui Lenin de la Kremlin. A început să se gândească la întoarcerea în Uniunea Sovietică, dar a amânat luarea unei decizii, temându-se, poate, de ce ar fi putut găsi acolo. În același timp, cele două mari romane ale sale, *Întreprinderile Artamonov* (1925) și *Viața lui Klim Samghin* (1925-1936), nu s-au bucurat de o bună primire în Occident, unde stilul său didactic nu mai era agreat. Ascensiunea fascismului în patria sa adoptivă, Italia, l-a făcut pe Gorki să-și pună la îndoială toate idealurile de mai înainte – idealuri care constituiseră baza opoziției sale față de bolșevici – despre Europa ca forță istorică de civilizație și progres moral. Cu cât era mai dezamăgit de Europa fascistă, cu atât era mai înclinat să preamărească Rusia sovietică și să o considere un sistem superior din punct de vedere moral. În 1928 Gorki s-a întors în Uniunea Sovietică în prima dintr-o serie de vizite făcute vara, stabilindu-se definitiv aici în 1931. Fiul risipitor a fost copleșit cu onoruri; a primit drept reședință celebrul palat Riabușinski (construit de Șehtel) la Moscova; două *dacea* mari la țară; servitori privați (care s-au dovedit a fi spioni pentru Lubianka); și provizii de alimente speciale de la același departament NKVD care se îngrijea și de Stalin. Toate acestea erau menite să asigure susținerea politică a lui Gorki, care să poată fi prezentat lumii occidentale drept scriitor sovietic[121]. La vremea aceea, opiniile privitoare la cine trebuia să câștige Premiul Nobel – Gorki sau Bunin – erau împărțite în Occident. Odată ce Kremlinul a trecut de partea lui Gorki, concurența

dintre cei doi scriitori a devenit o luptă politică mai amplă legată de cine trebuia să aibă dreptul de a vorbi în numele tradiției culturale care îi includea pe Pușkin și pe Tolstoi – Moscova sau emigranții de la Paris?

Regimul sovietic la care se întorsese Gorki era profund scindat între susținătorii lui Stalin și cei așa-ziși de dreapta, precum Tomski și Buharin, care se opuneau politicilor criminale ale lui Stalin în privința colectivizării și industrializării. La început, Gorki s-a situat pe o poziție de mijloc: susținea în mare obiectivele lui Stalin, încercând în același timp să-i limiteze politicile extremiste. Dar a ajuns să se împotrivească tot mai mult regimului stalinist. Gorki nu fusese niciodată genul de om care să tacă atunci când nu-i plăcea ceva. I se împotrivise lui Lenin și domniei terorii sale, iar acum era un ghimpe și în coasta lui Stalin. A protestat împotriva persecutării lui Zamiatin, Bulgakov și Pilniak – deși nu a reușit să atragă atenția asupra arestării lui Mandelștam în 1934. A combătut cultul personalității lui Stalin și chiar a refuzat solicitarea Kremlinului de a scrie un eseu hagiografic despre el. În jurnalele sale din anii 1930 – încuiate în arhivele NKVD-ului la moartea sa –, Gorki îl compara pe Stalin cu un „purice monstruos”, pe care propaganda și teroarea în masă „îl măriseră până la niște proporții incredibile”[122].

NKVD-ul l-a pus pe Gorki sub strictă supraveghere. Există dovezi că Gorki ar fi fost implicat într-un complot împotriva lui Stalin alături de Buharin și Kirov, șeful de partid din Leningrad care a fost asasinat, probabil la ordinul lui Stalin, în 1934. E posibil ca și moartea lui Gorki în 1936 să fi fost o consecință a acestui complot. Suferea de ceva vreme de o gripă cronicizată, cauzată de o boală pulmonară și cardiacă.

În timpul procesului-spectacol al lui Buharin din 1938, doctorii lui Gorki au fost găsiți vinovați de „asasinarea medicală” a scriitorului. Poate că Stalin s-a folosit de moartea naturală a scriitorului ca pretext pentru a-și distruge dușmanii politici, dar la fel de bine implicarea lui Gorki în acțiunile opozanților lui Stalin ar fi putut constitui un motiv pentru ca acesta să dispună eliminarea lui. Este aproape sigur că NKVD-ul l-a asasinat pe fiul lui Gorki, Maxim Peșkov, în 1934; și e posibil ca această crimă să fi făcut parte dintr-un plan menit să-i șubrezească sănătatea lui Gorki[123]. Cu siguranță moartea lui Gorki a survenit într-un moment foarte propice pentru Stalin – exact cu două luni înainte de procesele-spectacol ale lui Zinoviev și Kamenev, pe care Gorki avea de gând să le demaște în presa occidentală ca fiind o minciună. Când a fost întrebată despre acest lucru, în 1963, văduva lui Gorki a răspuns pe deplin convinsă că soțul ei fusese ucis de agenții lui Stalin. Dar adevărul nu se va afla probabil niciodată[124].

Prokofiev a fost cealaltă figură majoră care s-a întors în Rusia lui Stalin – în toiul Marii Terori din 1936. Compozitorul nu dăduse niciodată dovadă de agerime politică, dar momentul nefericit al întoarcerii sale era, chiar și după standardele sale, consecința unei naivități extraordinare. Prokofiev nu punea mare preț pe politică. Considera că muzica lui era mai presus de toate acestea. Părea să creadă că poate să se întoarcă în Uniunea Sovietică fără să fie afectat de politica lui Stalin.

Poate că asta avea legătură cu faptul că-și câștigase faima de copil-minune al Sankt-Petersburgului. Născut într-o familie prosperă și iubitoare, lui Prokofiev i se insuflase încă de mic o

credință de nezdruncinat în propriul destin. Până la vârsta de treisprezece ani, când a intrat la Conservatorul din Sankt-Petersburg, compusese deja patru opere. Era un fel de Mozart al Rusiei. În 1917 fugise din calea Revoluției, împreună cu mama sa, în Caucaz, de unde a emigrat mai târziu, prin Vladivostok și Japonia, în Statele Unite. Dat fiind că Rahmaninov sosise recent în America, presa a făcut în mod inevitabil comparații între cei doi. Stilul mai experimental al lui Prokofiev l-a plasat pe locul al doilea în viziunea criticilor americani preponderent conservatori. Ani mai târziu, Prokofiev își amintea cum se plimba la New York prin Central Park și

> mă gândeam cu o furie rece la nemaipomenitele orchestre americane care nu dădeau doi bani pe muzica mea... Am sosit aici prea devreme; acest *enfant* – America – nu se maturizase încă suficient de mult încât să poată înțelege muzica nouă. Ar fi trebuit să mă întorc *acasă*? Dar cum? Rusia era înconjurată din toate părțile de forțele Albilor și, oricum, cine vrea să se întoarcă *acasă* cu mâna goală?[125]

Potrivit Ninei Berberova, Prokofiev fusese auzit spunând în repetate rânduri: „Nu este loc pentru mine aici câtă vreme Rahmaninov e în viață, iar el va mai trăi încă vreo zece, cincisprezece ani. Europa nu este de ajuns pentru mine și nu vreau să fiu al doilea în America”[126].

În 1920, Prokofiev a părăsit New Yorkul și s-a stabilit la Paris. Dar, cum Stravinski se instalase deja bine aici, capitala franceză era și mai greu de cucerit pentru Prokofiev. Patronajul lui Diaghilev era crucial la Paris – iar Stravinski era

„fiul preferat” al impresarului. Lui Prokofiev îi plăcea să compună pentru operă, interes care izvora din pasiunea lui de a transpune romanele rusești în muzică: el a transformat în opere *Război și pace*, *Jucătorul* lui Dostoievski și *Îngerul de foc* al lui Briusov. Dar se știa că Diaghilev declarase că opera era o formă artistică „desuetă”[127]. Ballets Russes fuseseră create cu scopul de a realiza o sinteză nonverbală a artelor – dans, mimică, muzică și arte vizuale, dar nu literatură. Stravinski, în schimb, era devotat baletului, o formă de artă foarte apreciată în Occident, care îl considera prin excelență „rusesc”. Încurajat de Diaghilev, în anii 1920 Prokofiev a compus muzica pentru trei balete. *Bufonul* (1921) a avut un succes moderat – deși l-a iritat pe Stravinski, care a uneltit ulterior să-i întoarcă pe arbitrii gustului muzical de la Paris (Nadia Boulanger, Poulenc și Les Six) împotriva lui Prokofiev. Cel de-al doilea, *Pasul de oțel* (1927), care aborda teme sovietice, a fost denunțat de emigranții de la Paris drept „propagandă a Kremlinului”, deși ideea îi aparținuse în realitate lui Diaghilev. Doar ultimul dintre baletele lui Prokofiev, *Fiul risipitor* (1929), a fost un succes deplin. Tema lui era una dragă compozitorului.

Prokofiev a devenit o figură singuratică la Paris. Avea un cerc restrâns de prieteni ruși care îi includea pe compozitorul Nicolas Nabokov, pe dirijorul Serghei Koussevitsky și pe poetul Konstantin Balmont. Vreme de șapte ani a lucrat la opera sa *Îngerul de foc* (1927), lucrare pe care a considerat-o întotdeauna capodopera lui, dar pe care nu a văzut-o niciodată pusă în scenă. Tema centrală a acesteia – prăpastia de netrecut dintre două lumi – amintea sub multiple forme de propria despărțire de Rusia.

Izolat de comunitatea de emigranți de la Paris, Prokofiev a început să stabilească legături cu lumea muzicală sovietică. În 1927 a acceptat invitația Kremlinului de a susține o serie de concerte în Uniunea Sovietică. La întoarcerea în Sankt-Petersburg a fost copleșit de emoție. „Reușisem cumva să uit cum era Petersburgul cu adevărat”, relata el în jurnalul acestei vizite. „Începusem să cred că farmecul său european avea să pălească în comparație cu Vestul și că, dimpotrivă, Moscova era ceva unic. Acum însă, grandoarea orașului m-a lăsat fără suflare.”[128] Reprezentația extravagantă a operei sale *Dragostea celor trei portocale* (1919) la Teatrul Mariinski l-a făcut să simtă că fusese în sfârșit recunoscut drept cel mai mare compozitor în viață al Rusiei. Autoritățile sovietice au făcut tot posibilul pentru a-l ademeni înapoi definitiv. Lunacearski, comisarul pentru Cultură care îi permisese să plece peste hotare în 1917 („Tu ești revoluționar în muzică, noi suntem revoluționari în viață… Nu te voi opri”[129]), încerca acum să-l convingă pe compozitor să se întoarcă în Rusia sovietică invocând celebra „Scrisoare-poezie” deschisă a lui Maiakovski către Gorki (1927), în care îl întrebase de ce trăia în Italia, când erau atâtea lucruri de făcut în Rusia. Maiakovski era o veche cunoștință a lui Prokofiev; în ajunul plecării lui Prokofiev în America, Maiakovski îi dedicase un volum de poezii „Președintelui Mondial al Muzicii, din partea Președintelui Mondial al Poeziei: lui Prokofiev”. Un alt prieten vechi al său, regizorul avangardist Meierhold, vorbea cu entuziasm despre noi colaborări în vederea punerii în scenă a clasicilor ruși. Faptul că simțea lipsa acestor vechi aliați a constituit un factor esențial în decizia lui Prokofiev de a se

întoarce în țară. „Tovărășia străină nu mă inspiră”, mărturisea el în 1933,

> fiindcă sunt rus, adică cel mai puțin potrivit pentru exil, pentru a rămâne eu însumi într-un climat psihologic ce nu aparține neamului meu. Eu și compatrioții mei ne purtăm țara cu noi. Nu pe toată, ci doar îndeajuns cât să fie ușor dureros la început, apoi din ce în ce mai tare, până când, în cele din urmă, să ne doboare cu totul… Trebuie să reintru în atmosfera patriei mele. Trebuie să văd din nou ierni adevărate și primăveri care prind viață de la o clipă la alta. Trebuie să aud limba rusă răsunându-mi în urechi. Trebuie să vorbesc cu oameni care sunt sânge din sângele meu, ca să-mi poată oferi ceva ce aici îmi lipsește – cântecele lor – cântecele mele[130].

Din 1932, Prokofiev a început să petreacă jumătate de an la Moscova; patru ani mai târziu, și-a mutat definitiv acolo soția și cei doi fii. I s-a permis orice lux cu putință – un apartament spațios la Moscova, cu mobilier importat de la Paris, și libertatea de a călători în Occident (într-o perioadă în care cetățenii sovietici erau trimiși în gulag fie și numai pentru că au vorbit cu un străin). Cu talentul lui neobișnuit de a compune melodii, lui Prokofiev i s-au comandat numeroase partituri pentru teatrul și cinematografia sovietice, printre care suita *Locotenentul Kijé* (1934) și *Romeo și Julieta* (1935-1936). Au urmat premiile – a fost distins cu prestigiosul Premiu Stalin în nu mai puțin de cinci rânduri între 1942 și 1949 – și, cu toate că știa că era doar praf aruncat în ochi, se

simțea flatat de recunoașterea de care se bucura în țara sa natală.

Totuși, în ciuda tuturor distincțiilor, viața profesională a lui Prokofiev a devenit din ce în ce mai dificilă în Rusia. Acuzat de „formalism” în campania care a început, în 1936, cu interzicerea operei lui Șostakovici *Lady Macbeth din Mțensk*, Prokofiev a reacționat îndreptându-și atenția către muzica pentru tineri: *Petrică și lupul* (1936) este un produs (și poate o alegorie) al anilor Terorii (vânarea lupului duce cu gândul la atacul împotriva „dușmanilor poporului”). Multe dintre lucrările sale mai experimentale nu au fost interpretate: monumentala *Cantată pentru a douăzecea aniversare a Revoluției din Octombrie* (1937); muzica pentru producția din 1937 a lui Meierhold după *Boris Godunov*, cu ocazia comemorării a o sută de ani de la moartea lui Pușkin; până și opera *Război și pace* a fost pusă în scenă în Rusia (în versiunea sa finală) abia în 1959. După 1948, când Jdanov a reluat asaltul stalinist împotriva „formaliștilor”, mai toată muzica pe care o compusese Prokofiev la Paris și New York a fost exclusă din repertoriul sovietic pentru concerte.

Prokofiev și-a petrecut ultimii ani într-o izolare aproape totală. La fel ca Șostakovici, s-a cufundat tot mai mult în sfera intimă a muzicii de cameră, în care putea da glas tristeții personale. Cea mai emoționantă dintre toate aceste lucrări este *Sonata pentru vioară în re major* (distinsă, în mod ironic, cu Premiul Stalin în 1947). Prokofiev i-a spus violonistului David Oistrah că tulburătoarea parte întâi trebuia să sune „aidoma vântului într-un cimitir”[131]. Oistrah a cântat sonata la înmormântarea lui Prokofiev, eveniment trist care abia dacă a fost băgat în seamă de publicul sovietic. Stalin murise în

aceeași zi ca Prokofiev, 5 martie 1953. Cum nu mai rămăsese nici o floare de cumpărat, pe mormântul compozitorului a fost așezată o singură crenguță de pin.

În 1939, Țvetaeva s-a întors să locuiască cu Efron și cu fiul și fiica lor într-o *dacea* de lângă Moscova. Dat fiind că sperase să redescopere acele cercuri de scriitori pe care le părăsise cu aproape douăzeci de ani în urmă, a constatat cu stupoare că la întoarcerea sa în Rusia era izolată aproape complet. După cum își amintea Nadejda Mandelștam, în epoca stalinistă, „să-i ignori pe cei ce se întorceau din Occident devenise o a doua natură”[132]. Totul la Țvetaeva făcea să fie periculos să o cunoști – sau să fii văzut că o cunoști. Părea străină și depășită, o figură din trecut, dintr-o altă lume. Puțini își mai aminteau poezia ei.

La două luni după ce s-a întors cu fiul ei, fiica Marinei Țvetaeva, Alia, a fost arestată și acuzată că spiona în cârdășie cu troțkiștii în favoarea puterilor occidentale. La scurt timp după aceea a fost arestat și Efron. Țvetaeva s-a alăturat femeilor care stăteau la cozi în fața închisorii și a căror povară cumplită fusese consemnată de Ahmatova. Țvetaeva nu și-a mai văzut niciodată soțul sau fiica. Nici măcar nu a aflat ce se întâmplase cu ei[*7]. Împreună cu fiul ei, a fost primită în casa surorii lui Efron de la Moscova. Slabă și epuizată, cu chipul posomorât și palid, trăia de pe o zi pe alta traducând poezie. În cele din urmă, după ce i-a venit în ajutor Pasternak, s-a mutat într-un sat situat în apropiere de colonia scriitorilor de la Golițîno, pe drumul dintre Moscova și Minsk, unde și-a găsit o slujbă la spălat vase și i se dădea de mâncare. Unii dintre scriitorii mai în vârstă de acolo își mai aminteau poezia ei și o tratau cu un respect vecin cu veneraţia. Dar, din punctul de

vedere al literaturii sovietice oficiale, Țvetaeva încetase să existe cu mult timp în urmă. Ultima sa carte fusese publicată în Rusia în 1922 – iar în climatul anului 1939 șansele ca poeziile ei să fie publicate din nou erau extrem de mici. În 1940 a propus editurilor de stat o culegere de poezii – dar, în locul versurilor ei mai patriotice sau civice, a ales să includă multe dintre poemele din perioada în care Efron lupta pentru Albi. Deloc surprinzător, culegerea a fost respinsă, fiind considerată antisovietică. Era un exemplu tipic de respingere îndărătnică a compromisurilor din partea Marinei Țvetaeva. Nu se putea înfrâna, nici măcar cu riscul unui dezastru pentru ea însăși. Nu se putea împăca cu epoca în care era constrânsă să trăiască.

Cu puțin timp înainte de a părăsi Franța, Țvetaeva îi spusese unei prietene că dacă nu va putea scrie în Uniunea Sovietică, se va sinucide. Ideea suicidului a devenit treptat o obsesie. Țvetaeva o folosise deseori ca pe o amenințare. După 1940 a scris puține poezii, iar puținele versuri pe care le-a scris erau dominate de ideea morții:

> E timpul să scoatem chihlimbarul,
> E timpul să schimbăm dicționarul,
> E timpul să stingem felinarul
> De la ușă[133].

Ultimul ei poem, scris în martie 1941, îi era adresat tânărului și chipeșului poet Arseni Tarkovski (tatăl viitorului regizor de film), de care fusese îndrăgostită. Era un refren fantomatic ce dădea glas sentimentului ei că fusese abandonată, nu numai

de Tarkovski, ci de toți acei prieteni nenumiți la care se referea aici prin expresia „cele șase suflete”:

> Nu sunt nimeni: nici frate, nici fiu, nici soț,
> Nici prieten – și totuși vă aduc un reproș:
> Vouă, celor care ați pus masa pentru șase – *suflete*
> Dar nu m-ați așezat în capul mesei[134].

Fiul Marinei Țvetaeva, Mur, era ultima ei speranță și sprijinul ei emoțional. Însă adolescentul se străduia să se elibereze de sub controlul sufocant al mamei sale. În august 1941, când germanii au măturat Rusia în drum spre Moscova, cei doi au fost evacuați în orășelul Elabuga de lângă Kazan, în Republica Tătară. Au închiriat jumătate de cameră într-o căsuță din lemn. Țvetaeva nu avea nici un mijloc de subzistență. Duminică, 30 august, proprietarii și fiul ei au plecat la pescuit. În timp ce aceștia erau plecați, ea s-a spânzurat. A lăsat un bilet pentru Mur:

> Murlîga! Iartă-mă, dar să continui ar fi mai rău. Sunt grav bolnavă, nu mai sunt eu însămi. Te iubesc cu ardoare. Te rog să înțelegi că nu aș mai putea trăi. Spune-le tatei și Aliei, dacă îi vei revedea vreodată, că i-am iubit până în ultima clipă și explică-le că eram prinsă într-o capcană[135].

Țvetaeva a fost îngropată într-un mormânt nemarcat. Nimeni nu a fost la înmormântare, nici măcar fiul ei.

6

În 1962, Stravinski a acceptat o invitație sovietică de a-și vizita țara natală. Trecuseră exact cincizeci de ani de când părăsise Rusia, iar în spatele deciziei lui de a se întoarce se afla un amestec complicat de emoții. Ca emigrant, dăduse dintotdeauna impresia că își respingea violent trecutul rusesc. I-a spus bunului său prieten și asistent muzical, dirijorul Robert Craft, că se gândea la copilăria petrecută la Sankt-Petersburg ca la o „perioadă în care așteptam clipa în care să-i pot trimite la naiba pe toți oamenii și toate lucrurile ce aveau legătură cu el”[136]. Această antipatie era în mare măsură reacția emigrantului față de regimul sovietic, care îi respinsese muzica și îi furase compozitorului țara natală. Simpla pomenire a numelui Uniunii Sovietice era de ajuns ca să-l înfurie. În 1957, când un biet ospătar german a venit la masa lui și l-a întrebat dacă era mândru de ruși pentru faptul că lansaseră recent în spațiu satelitul Sputnik, Stravinski s-a „înfuriat în egală măsură pe ruși că o făcuseră și pe americani că nu o făcuseră”[137].

Era extrem de tăios în special față de academia muzicală sovietică, unde spiritul celor care, precum Rimski-Korsakov și Glazunov, îi criticaseră *Ritualul primăverii* era încă viu și îi ataca pe moderniști. „Virtuozul sovietic nu are o educație care să depășească secolul al XIX-lea”, îi spunea Stravinski unui intervievator german în 1957. Orchestrele sovietice, dacă li s-ar cere să interpreteze muzica lui Stravinski sau a „celor trei vienezi” (Schönberg, Berg și Webern), ar fi „incapabile să facă față celor mai simple chestiuni de execuție ritmică pe

care le-am introdus în muzică în urmă cu cincizeci de ani”[138]. Propria muzică fusese exclusă din repertoriul sovietic pentru concerte încă de la începutul anilor 1930, când Stravinski a fost denunțat de lumea muzicală sovietică drept „un ideolog artistic al burgheziei imperialiste”[139]. Era un fel de Război Rece muzical.

Însă climatul s-a schimbat după moartea lui Stalin. „Dezghețul” lui Hrușciov pusese capăt campaniei lui Jdanov împotriva așa-numiților „formaliști” și îi acordase lui Șostakovici locul binemeritat în fruntea lumii muzicale sovietice. Apăreau compozitori tineri, care se inspirau din opera lui Stravinski (Edison Denisov, Sofia Gubaidulina și Alfred Schnittke). O generație strălucită de muzicieni sovietici (Oistrah, Richter, Rostropovici, Cvartetul Beethoven) devenea celebră grație înregistrărilor și turneelor din Occident. Pe scurt, Rusia părea să revină în centrul lumii muzicale europene – locul pe care îl ocupa la plecarea lui Stravinski în 1912.

În ciuda negărilor, Stravinski regretase mereu circumstanțele exilării sale din Rusia. Ruptura de trecutul lui era ca o rană deschisă. Faptul că a împlinit optzeci de ani în 1962 i-a influențat, probabil, decizia de a se întoarce. Pe măsură ce înainta în vârstă, se gândea tot mai mult la copilăria sa. Folosea adesea expresii și diminutive rusești copilărești. Recitea cărțile pe care le citise în Rusia – de exemplu, romanul *Mama* al lui Gorki. „L-am citit când a fost publicat prima oară [în 1906] și încerc din nou acum”, îi spunea el lui Craft, „probabil pentru că vreau să mă întorc în mine însumi”[140]. Stravinski a declarat pentru presa americană că decizia lui de a merge în Uniunea Sovietică se datora „în

primul rând dovezilor pe care le-am primit cu privire la faptul că generația mai tânără de muzicieni ruși își dorește cu adevărat să vin ori are nevoie de mine”[141]. Poate că Stravinski voia să-și consolideze moștenirea în țara natală. Cu toate acestea, în ciuda afirmațiilor sale că nostalgia nu juca nici un rol în vizita pe care intenționa să o facă, nutrea cu siguranță acel sentiment. Voia să vadă Rusia înainte de a muri.

La 21 septembrie 1962, soții Stravinski au ajuns pe aeroportul Șeremetievo, aduși de un avion sovietic. Străduindu-se să întrezărească pădurile care îngălbeneau, pajiștile, câmpurile și lacurile în timp ce avionul era adus la sol, Stravinski se sufoca de emoție, potrivit spuselor lui Craft, care a însoțit cuplul pe toată durata vizitei. Când avionul s-a oprit și ușa s-a deschis, Stravinski, stând în capul scărilor, a făcut o plecăciune adâncă, după tradiția rusească. Era un gest dintr-o altă epocă, la fel cum ochelarii de soare ai lui Stravinski, care îl protejau acum de reflectoarele televiziunilor, simbolizau un alt stil de viață de la Hollywood. Coborând, Stravinski a fost înconjurat de un numeros comitet de primire, din care s-a desprins Maria Iudina, o femeie voinică cu ochi tătărești (sau cel puțin așa i s-a părut lui Craft), care i s-a prezentat compozitorului drept nepoata lui. Tot acolo se afla și fiica lui Konstantin Balmont, poetul care îi făcuse cunoștință lui Stravinski cu lumea păgână străveche a *Păsării de foc* și a *Ritualului primăverii.* I-a înmânat lui Craft un „coș din scoarță de mesteacăn ce conținea o crenguță, o frunză, un spic de grâu, o ghindă, niște mușchi și alte suveniruri ale pământului rusesc”, de care tânărul american nu avea „neapărată nevoie la momentul respectiv”. Pentru cele două femei, un vis de o viață devenea

realitate. Craft a comparat atmosfera cu petrecerea aniversară a unui copil: „toată lumea, nu în ultimul rând I.S. [Stravinski] însuși, răsuflă ușurată”[142].

Vizita a stârnit un val uriaș de emoții în sufletul lui Stravinski. În cei cincisprezece ani de când îl cunoștea, Robert Craft nu își dăduse seama cât de importantă era Rusia pentru compozitor sau cât de mult din aceasta se afla încă în inima lui. „În urmă cu doar două zile, la Paris, aș fi spus că e imposibil ca I.S. [...] să se mai simtă vreodată aici ca acasă... Acum însă înțeleg că o jumătate de secol de expatriere poate fi – indiferent dacă a fost așa sau nu – uitată într-o noapte.”[143] Stravinski nu se întorsese însă în Uniunea Sovietică, ci în Rusia. Atunci când Hrennikov, directorul Uniunii Compozitorilor Sovietici, l-a întâmpinat la aeroport, Stravinski a refuzat să-i strângă mâna bătrânului stalinist, oferindu-i în schimb bastonul său[144]. A doua zi, soții Stravinski au mers împreună cu Craft pe Dealul Vrăbiilor, de unde Napoleon cercetase prima oară Moscova – și, în timp ce priveau orașul de sus, erau, spune Craft, „tăcuți și mai mișcați decât i-am văzut vreodată”[145]. La mănăstirea Novodevici, soții Stravinski erau vizibil „tulburați, nu din vreun motiv de ordin religios sau politic, ci pur și simplu pentru că Novodevici este Rusia pe care o cunoșteau, Rusia care este încă o parte din ei”. Dincolo de zidurile străvechi ale mănăstirii se afla o insulă a vechii Rusii. În parc, femei cu baticuri negre și haine și pantofi uzați îngrijeau mormintele, iar în biserică un preot ținea o slujbă unde, după cum relatează Craft, „enoriașii mai fervenți stau în genunchi, prosternați în poziția pe care I.S. obișnuia să o adopte în timpul slujbelor de la biserica rusă din Hollywood”[146]. În ciuda tuturor frământărilor prin care

trecuse Uniunea Sovietică, existau încă obiceiuri rusești care rămăseseră neschimbate.

Același lucru era valabil și în privința tradiției muzicale, după cum a aflat Robert Craft când a făcut repetiții cu Orchestra Națională din Moscova, în Sala Ceaikovski a Conservatorului, pentru *Ritualul primăverii.*

> Ansamblul orchestral este bun, prompt în a-mi adopta sugestiile străine legate de frazare și articulare și este mai sârguincios decât orchestrele europene în general. *Le sacre*, interpretat cu o emoție pe care o pot descrie doar ca fiind negalică și neteutonă, este o lucrare cu totul diferită. Sunetul nu strălucește, așa cum se întâmplă cu orchestrele americane, și este ceva mai slab, deși rămâne asurzitor în această încăpere plină de viață… Această sobrietate este pe placul lui I.S. […] O altă ciudățenie care l-a mulțumit este toba mare, care e deschisă într-o parte, de parcă ar fi fost tăiată în două; sonoritatea clară, *secco* a tobei face ca începutul la *Danse de la terre* să sune ca tropotul pe care I.S. spune că îl avea în minte… I.S. observă că timbrul fagotului diferă față de cel din America și că „Cele cinci *fagiotti* de la sfârșitul *Évocation des ancêtres* sună precum cei *cinq vieillards* pe care mi-i imaginasem”[147].

Stravinski a fost încântat de acest sunet orchestral aparte. I-a readus baletele rusești la viață.

De asemenea, s-a bucurat să redescopere limba rusă vorbită. Din clipa în care a pășit din nou pe pământ rusesc, a adoptat cu ușurință modurile de a vorbi și a conversa, folosind termeni și formulări, ba chiar expresii din copilărie

de mult uitate, pe care nu le mai utilizase de mai bine de cincizeci de ani. Când vorbea în rusă, lui Craft îi păruse mereu „o persoană diferită”; dar acum, „vorbind-o cu muzicieni care îl numesc «Igor Fiodorovici», ceea ce crea imediat acel sentiment de familiaritate specific rușilor, este mai vesel decât mi-l amintesc vreodată”[148]. Craft a fost frapat de transformarea personalității lui Stravinski. Întrebat dacă, după părerea lui, acum îl vedea pe „adevăratul Stravinski”, americanul a răspuns că „toți I.S.-ii sunt îndeajuns de adevărați [...], dar imaginea pe care o aveam despre el primește în sfârșit un fundal, care elimină foarte mult din ceea ce considerasem a fi «trăsături de caracter» sau idiosincrazii personale”[149]. Craft scria că, în urma vizitei în Rusia, a devenit receptiv la elementele rusești ale muzicii lui Stravinski din anii ulteriori plecării din Rusia. Trăsăturile rusești din compozițiile de mai târziu ale lui Stravinski nu sunt foarte evidente. Dar sunt acolo – în energia ritmică și în melodiile ca niște psalmi. De la *Simfonia psalmilor* la *Recviem* (1966), limbajul său muzical reține un nucleu rusesc[150]. După cum el însuși explica presei sovietice:

> Am vorbit în limba rusă toată viața mea, gândesc în rusă, felul meu de a mă exprima este rusesc. Poate că nu se observă în muzica mea la o primă audiție, dar este ceva inerent și face parte din caracterul ei ascuns[151].

Inima lui Stravinski adăpostea o bună parte din Rusia. Aceasta nu era reprezentată doar de icoanele din casa lui, de cărțile pe care le citea sau de lingura preferată din copilărie cu care mânca. Păstra o amintire și o senzație fizică a

pământului, a datinilor și obiceiurilor rusești, a felului rusesc de a vorbi și a interacționa cu ceilalți, iar toate aceste sentimente i-au cotropit sufletul din clipa în care a pășit pe pământul țării sale natale. O cultură înseamnă mai mult decât o tradiție. Nu poate fi cuprinsă într-o bibliotecă, cu atât mai puțin în cele „opt volume subțiri" pe care le-au luat exilații în valizele lor. Este ceva visceral, emoțional, instinctiv, o sensibilitate care modelează personalitatea și leagă acea persoană de un popor și de un loc anume. Publicul occidental l-a văzut pe Stravinski ca pe un exilat care își vizitează țara natală. Rușii l-au recunoscut ca pe un rus care vine acasă.

Stravinski cunoștea foarte puțin Moscova. Fusese acolo o singură dată, într-o vizită scurtă de o zi, în urmă cu aproximativ șaizeci de ani[152]. Întoarcerea la Petersburg, orașul său natal, a fost și mai emoționantă. La aeroport, soții Stravinski au fost întâmpinați de un domn mai în vârstă care a început să plângă. Craft își amintește întâlnirea:

> Este Vladimir Rimski-Korsakov [fiul compozitorului], iar I.S. nu l-a recunoscut, fiindcă, i-a spus el, acum are mustață, și nu barbă, cum avea ultima oară când l-a văzut (1910); însă adevăratul motiv, îmi spune I.S. mai târziu, este acela că „A spus «Igor Fiodorovici» în loc de «Gima». Dintotdeauna ne-a spus, mie și fratelui meu, «Guri și Gima»"[153].

În cele câteva zile de la sosirea în Rusia, Stravinski se întorsese cu circa cincizeci de ani în urmă. Plăcerea i s-a așternut pe chip atunci când a recunoscut Teatrul Mariinski (rebotezat la vremea aceea Kirov), unde, în copilărie, stătea în

loja tatălui său și urmărea baletul. Și-a amintit de cupidonii înaripați din lojă, ornamentele bogate, albastre și aurii, ale sălii, candelabrele scânteietoare, publicul parfumat din belșug și faptul că în 1892, ieșind din lojă în foaier la o reprezentație de gală a operei lui Glinka *Ruslan și Ludmila* (în care tatăl lui interpretase rolul lui Farlaf), îl zărise pe Ceaikovski, încărunțit cu totul la vârsta de cincizeci și doi de ani[154]. Stravinski copilărise practic la Teatrul Mariinski. Se afla la doar câțiva metri de apartamentul familiei sale de pe canalul Kriukov. Când au mers să vadă casa în care trăise în primii douăzeci și patru de ani din viața sa, Stravinski nu s-a arătat câtuși de puțin emoționat. Dar, după cum i-a explicat lui Craft, asta se datora doar faptului că „Nu mi-am putut îngădui”[155]. Fiecare clădire era *ciudno* („magică”) sau *krasivo* („frumoasă”). Coada pentru concertul susținut în cinstea lui Stravinski la Marea Sală a Filarmonicii era un monument viu închinat rolului artei în Rusia și locului pe care îl ocupa Stravinski în acea tradiție sacră: coada începuse cu un an înainte și evoluase ca un sistem social complex, oamenii stând la coadă cu rândul pentru un număr mare de locuri. O verișoară a lui Stravinski în vârstă de optzeci și patru de ani a fost nevoită să urmărească concertul la televizor, deoarece numărul ei la coadă a fost 5001[156].

„Unde este Șostakovici?” – a tot întrebat Stravinski încă din clipa în care a sosit. Cât timp Stravinski era la Moscova, Șostakovici era la Leningrad; iar când Stravinski a plecat la Leningrad, Șostakovici s-a întors la Moscova. „Care e problema cu acest Șostakovici?”, l-a întrebat Stravinski pe Haciaturian. „De ce tot fuge de mine?”[157] Ca artist, Șostakovici îl venera pe Stravinski. Era muza lui secretă. Sub sticla biroului său de

lucru, Șostakovici păstra două fotografii: una cu el alături de Cvartetul Beethoven; iar cealaltă, un portret mare al lui Stravinski[158]. Deși nu și-a exprimat niciodată public admirația față de muzica lui Stravinski, influența ei este evidentă în multe dintre lucrările sale (de exemplu, motivul *Petrușka* din *Simfonia nr. 10* sau adagioul *Simfoniei nr. 7*, care amintește cât se poate de clar de *Simfonia psalmilor* a lui Stravinski).

„Dezghețul" din vremea lui Hrușciov a reprezentat o uriașă descătușare pentru Șostakovici. I-a permis să restabilească legături cu tradiția clasică a Sankt-Petersburgului în care se născuseră și el, și Stravinski. Însă viața lui nu a fost cu totul lipsită de necazuri. *Simfonia nr. 13* (1962), care avea la bază poemul lui Evgheni Evtușenko *Babi Iar* (1961), a fost atacată de partid (care a încercat să-i împiedice premiera) pentru că ar fi minimalizat suferința rușilor în război, concentrând atenția asupra masacrării de către naziști a evreilor din Kiev. Dar altminteri „dezghețul" a fost o primăvară creatoare pentru Șostakovici. Și-a reluat postul de profesor la Conservatorul din Leningrad. Muzica lui se bucura de numeroase reprezentații. A fost distins cu premii oficiale și i s-a permis să călătorească foarte mult în străinătate. Unele dintre cele mai frumoase lucrări muzicale ale sale au fost compuse în ultimii ani de viață – ultimele trei cvartete de coarde și *Sonata pentru violă*, un recviem personal și o sinteză artistică a propriei vieți, finalizată cu o lună înainte de moartea sa la 9 august 1975. Și-a făcut timp să compună două partituri de film – *Hamlet* (1964) și *Regele Lear* (1971) –, la solicitarea vechiului său prieten, regizorul de film Grigori Kozințev, pentru care Șostakovici scrisese prima partitură de film în 1929. O bună parte din lucrările muzicale pe care le-a

compus în acești ani au fost inspirate de moștenirea europeană a Petersburgului, pierdută în 1917. În viața sa privată, Șostakovici trăia în literatură. Conversațiile lui erau pline de aluzii literare și expresii din romanele rusești clasice ale secolului al XIX-lea. Adora satirele lui Gogol și povestirile lui Cehov. Simțea o afinitate cu totul deosebită pentru Dostoievski, pe care a avut grijă să o ascundă – până în ultimii ani, când a compus un ciclu de cântece bazat pe cele „Patru strofe ale căpitanului Lebeadkin" din *Demonii.* Șostakovici a mărturisit odată că visase dintotdeauna să compună o lucrare inspirată de temele lui Dostoievski, dar că fusese mereu „prea temător" să facă asta. „Îl iubesc și îl admir ca pe un mare artist", scria Șostakovici. „Îi admir dragostea pentru poporul rus, pentru cei umiliți și obidiți."[159]

Șostakovici și Stravinski s-au întâlnit în cele din urmă la Moscova, la hotelul Metropol, unde ministrul Culturii de atunci, Ekaterina Furțeva (pe care Șostakovici o numea „Ecaterina a Treia"), organizase un banchet în cinstea lui Stravinski. Întâlnirea nu a fost nici o reunire, nici o reconciliere a celor două Rusii care porniseră fiecare pe drumul ei în 1917. Dar a reprezentat un simbol al unei unități culturale care avea în cele din urmă să triumfe în fața politicii. Cei doi compozitori au trăit în lumi separate, dar muzica lor a păstrat un singur ritm rusesc. „A fost o întâlnire nespus de tensionată", își amintește Haciaturian:

> Au fost așezați unul lângă celălalt și au stat absolut tăcuți. Eu eram în fața lor. În cele din urmă, Șostakovici și-a făcut curaj și a spart gheața:
> — Ce părere ai despre Puccini?

— Nu-l sufăr, a răspuns Stravinski.
— Vai, nici eu, nici eu, a spus Șostakovici[160].

Asta a fost practic tot ce și-au spus cei doi. Dar, la un al doilea banchet organizat la Metropol, cu o seară înainte de plecarea lui Stravinski, și-au reluat conversația și un fel de dialog s-a înfiripat între ei. A fost un prilej memorabil – unul dintre acele evenimente prin excelență rusești, presărate cu un șir regulat de toasturi cu vodcă din ce în ce mai exuberante –, iar în scurt timp, după cum își amintea Craft, încăperea s-a transformat într-o „saună, în ai cărei aburi fiecare, proclamându-și și aclamându-și unul altuia caracterul rusesc, spune aproape același lucru… La nesfârșit, fiecare se închină în fața misterului «rusității» sale, iar astfel, constat surprins, procedează și I.S., ale cărui replici acaparează în scurt timp toasturile”. Într-un discurs cu totul lucid – era cel mai puțin exaltat de alcool din încăpere –, Stravinski a proclamat:

> Mirosul pământului rusesc este diferit, iar asemenea lucruri sunt imposibil de uitat… Un om are un singur loc natal, o singură patrie, o singură țară – el nu *poate* să aibă decât o singură țară –, iar locul nașterii sale este cel mai important factor din viața sa. Regret că împrejurările m-au despărțit de patria mea, că nu mi-am compus operele aici și, mai presus de orice, că nu am fost aici să ajut noua Uniune Sovietică să-și creeze muzica nouă. Nu am părăsit Rusia de bunăvoie, deși mi-au displăcut multe în Rusia mea și în Rusia în general. Cu toate acestea, dreptul de a critica Rusia îmi aparține, întrucât Rusia îmi aparține și o iubesc, și nu îi acord acest drept nici unui străin[161].

Vorbea cât se poate de serios.

*1 Ca naționaliști care luptau pentru independența față de Imperiul Austro-Ungar, cei 35.000 de soldați ai Legiunii Cehe voiau să se întoarcă pe câmpurile de bătălie din Franța ca să-și continue propria luptă împotriva Austriei. În loc să riște traversând teritoriile inamice, s-au hotărât să se îndrepte spre est, înconjurând lumea și ajungând în Europa prin Vladivostok și Statele Unite. Dar în timp ce se deplasau spre est de-a lungul Căii Ferate Transsiberiene, s-au implicat curând în conflicte mărunte cu sovietele locale, care au încercat să le confiște armele. Cehii au ajuns să-și unească forțele cu socialiștii-revoluționari (eserii), care fugiseră din Moscova și din Sankt-Petersburg în guberniile de pe Volga pentru a atrage sprijinul țărănimii împotriva regimului bolșevic și a încheierii războiului după dizolvarea Adunării Constituante din ianuarie 1918. La 8 iunie, Legiunea Cehă a cucerit orașul Samara de pe Volga, unde un guvern alcătuit din foști membri ai Adunării Constituante a deținut un control slab până la înfrângerea sa de către Armata Roșie în octombrie, când Legiunea Cehă s-a destrămat și și-a pierdut voința de a mai lupta în urma proclamării independenței de către cehi pe 28 octombrie 1918.

*2 Nabokov l-a identificat mai târziu pe R.A. („Rab”) Butler, viitorul vicepremier conservator și „o pacoste odioasă”, drept bărbatul din spatele măștii lui R. Nesbit Bain din *Vorbește, memorie* (B. Boyd, *Nabokov: The Russian Years* [Londra, 1990], p. 168).

*3 Nabokov *père* era vestit pentru costumele sale englezești elegant croite, pe care le purta fără sfială în Dumă, unde mulți dintre deputații de la țară erau îmbrăcați în straie țărănești (A. Tîrkova-Williams, *Na putiah k svobode* [New York, 1952], p. 270). Extravaganța hainelor sale era o sursă obișnuită de anecdote în Petersburgul prerevoluționar. Se spunea chiar că își trimitea și chiloții la spălat în Anglia.

*4 Nabokov le desconsidera de obicei pe Ahmatova și pe nenumăratele poete care i-au imitat stilul din tinerețe. În *Pnin*, soția înstrăinată a profesorului, Liza, cântă „ritmic, pe un ton prelung, grav", o parodie crudă a versurilor Annei Ahmatova:

„Mi-am pus rochie-ntunecată
Și-s mai modestă decât o măicuță;
O cruce de fildeș sculptată
Veghează deasupra patului meu rece.

Dar flăcări de-orgii nebunești
Ard prin uitarea mea,
Și numele George îl șoptesc –
Al tău nume de aur!"

(V. Nabokov, *Pnin* [Harmondsworth, 2000], p. 47) [Vladimir Nabokov, *Pnin*, traducere și note de Mona Antohi, Editura Polirom, Iași, 2011, p. 57 – n.tr.]. Ahmatova a fost profund jignită de parodie, care speculase imaginea folosită de Jdanov în 1948 – „pe jumătate călugăriță, pe jumătate târfă" (L. Ciukovskaia, *Zapiski ob Anne Ahmatovoi*, 2 vol. [Paris, 1980], vol. 2, p. 383).

*5 Pașapoartele rusești ale emigranților nu au mai fost valabile după formarea Uniunii Sovietice: Rusia încetase să

mai existe ca țară. În locul vechilor acte, emigranților și altor persoane apatride li s-au eliberat pașapoarte temporare „Nansen” (care purtau numele exploratorului polar Fridtjof Nansen, înalt comisar pentru refugiați în cadrul Ligii Națiunilor). Deținătorii acestor pașapoarte improvizate aveau parte de întârzieri însemnate și de interogatorii ostile din partea funcționarilor din întregul Occident ori de câte ori călătoreau sau se înregistrau pentru un loc de muncă.

*6 Înainte de a alege latina, avusese de gând să compună și *Simfonia psalmilor* în slavonă.

*7 Alia a petrecut opt ani într-un lagăr de muncă. Efron a fost împușcat în 1941.

Note

Referințele la arhive din note sunt după cum urmează:

AG – Arhiva Gorki, Institutul de Literatură Universală, Moscova
GARF – Arhiva de Stat a Federației Ruse, Moscova
IRL RAN – Institutul de Literatură Rusă, Academia Rusă de Științe, Sankt-Petersburg
RGASPI – Arhiva Rusă de Stat de Istorie Socială și Politică
RGIA – Arhivele Istorice de Stat ale Rusiei, Sankt-Petersburg
SP-PLMD – Biblioteca Publică din Sankt-Petersburg, Departamentul Manuscrise
TsGADA – Arhiva Centrală de Stat a Actelor Vechi, Moscova

Introducere

1. L. Tolstoy, *War and Peace*, trad. L. și A. Maude (Oxford, 1998), p. 546. [trad. rom.: Lev Tolstoi, *Război și pace*, vol. 1, traducere și note de Ion Frunzetti și N. Parocescu, Editura Polirom, Iași, 2016, pp. 787-788 – n.tr.]
2. Vezi, de exemplu, E. Hvoșcinskaia, „Vospominaniia”, *Russkaia starina*, vol. 93 (1898), p. 581. Acest subiect este

tratat în capitolul 2.

3. L. Tolstoi, *Polnoe sobranie socinenii*, 91 vol. (Moscova, 1929-1964), vol. 16, p. 7.
4. Vezi strălucitul eseu al lui Richard Taruskin „N.A. Lvov and the Folk”, în *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays* (Princeton, 1997), pp. 3-24.
5. A.S. Faminț în, *Domra i rodnîe ei muzîkalnîe instrumentî russkogo naroda* (Sankt-Petersburg, 1891).
6. V. Nabokov, *Speak, Memory* (Harmondsworth, 1969), p. 35. [trad. rom.: V. Nabokov, *Vorbește, memorie. O autobiografie rescrisă*, traducere și note de Sanda Aronescu, Editura Polirom, Iași, 2008, p. 39 – n.tr.]

1

Rusia europeană

1. S. Soloviov, *Istoriia Rossii ot drevneișih vremen*, 29 vol. (Moscova, 1864-1879), vol. 14, p. 1270.
2. „Peterburg v 1720 g. Zapiski poliaka-ocevidța”, *Russkaia starina*, 25 (1879), p. 265.
3. *Peterburg petrovskogo vremeni* (Leningrad, 1948), p. 22; „Opisanie Sanktpeterburga i Kronșlota v 1710-m i 1711-m gg.”, *Russkaia starina*, 25 (1879), p. 37.
4. A. Darinski, *Istoriia Sankt-Peterburga* (Sankt-Petersburg, 1999), p. 26. Aceasta indică un număr de 150.000 de muncitori, dar exclude soldații și prizonierii suedezi de război.
5. A.S. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, 17 vol. (Moscova, 1937-1949), vol. 5, p. 436. [trad. rom.: A.S. Pușkin, *Călărețul*

de aramă, traducere de George Lesnea, Editura Cartea Rusă, București, 1949, p. 5 – n.tr.]

6. A. Bulak și N. Abakumova, *Kamennoe ubranstvo țentra Leningrada* (Leningrad, 1987), pp. 4-11.
7. Ia. Zembnițki, *Ob upotreblenii granita v Sankt-Peterburghe* (Sankt-Petersburg, 1834), p. 21.
8. O. Monferran, *Svedeniia o dobîvanii 36-ti granitnîh kolonn, naznacennîh dlia portikov Isaakievskogo sobora* (Sankt-Petersburg, 1820), pp. 18 și urm.
9. S. Alopeus, *Kratkoe opisanie mramornîh i drughih kamennîh lomok, gor i kamennîh porod, nahodiașcihsia v rossiiskoi Karelii* (Sankt-Petersburg, 1787), pp. 35-36; V.P. Sobolevski, „Gheognosticeskoe obozrenie staroi Finliandii i opisanie ruskolskih mramornîh lomok”, *Gornîi jurnal* (1839), kn. 2-6, pp. 72-73.
10. *Journey for Our Time: The Journals of the Marquis de Custine*, trad. P. Penn Kohler (Londra, 1953), p. 110.
11. G. Kaganov, *Images of Space: St Petersburg in the Visual and Verbal Arts*, trad. S. Monas (Stanford, 1997), p. 15.
12. „Peterburg v 1720 g. Zapiski poliaka-ocevidța”, p. 267.
13. S. Luppov, *Istoriia stroitelstva Peterburga v pervoi cetverti XVIII veka* (Moscova-Leningrad, 1957), p. 48; *Ocerki istorii Leningrada*, vol. 1, *Period feodalizma* (Moscova-Leningrad, 1955), p. 116.
14. *Letters to Lord Harvey and the Marquis Scipio Maffei, containing the state of the trade, marine, revenues, and forces of the Russian empire: with the history of the late war between the Russians and the Turks* (Glasgow, 1770), p. 76.
15. A.I. Gherțen, „Moskva i Peterburg”, *Polnoe sobranie socinenii*, 30 vol. (Moscova, 1954), vol. 2, p. 36.

16. A. Benua, „Jivopisnîi Peterburg”, *Mir iskusstva*, vol. 7, nr. 2 (1902), p. 1.
17. F. Dostoevsky, *Notes from Underground. The Double*, trad. J. Coulson (Harmondsworth, 1972), p. 17. [trad. rom.: F.M. Dostoievski, *Însemnări din subterană*, traducere și note de Emil Iordache, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 10 – n.tr.]
18. L.E. Barry și R.O. Crumney (eds.), *Rude and Barbarous Kingdom: Russia in the Accounts of Sixteenth-century English Voyagers* (Madison, Wisc., 1968), p. 83.
19. L. Hughes, *Russia in the Age of Peter the Great* (New Haven, 1998), p. 317.
20. Benua, „Jivopisnîi Peterburg”, p. 1.
21. *Journey for Our Time*, p. 97.
22. Citat în N.P. Anțiferov, *Dușa Peterburga* (Petrograd, 1922), p. 98.
23. Hughes, *Russia in the Age of Peter the Great*, p. 222.
24. *Peterburg i drughie novîe rossiiskie goroda XVIII-pervoi polovinî XIX vekov* (Moscova, 1995), p. 168.
25. „Shards” (1952), în *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, trad. J. Hemschemeyer (Edinburgh, 1992), p. 701.
26. B.M. Matveev și A.V. Krasko, *Fontannîi Dom* (Sankt-Petersburg, 1996), p. 16.
27. *The Travels of Olearius in Seventeenth-century Russia*, ed. și trad. S. Baron (Stanford, 1967), p. 155.
28. *Iasnaia Poliana. Putevoditel* (Moscova-Leningrad, 1928), pp. 10-12.
29. *The Travels of Olearius in Seventeenth-century Russia*, p. 131.

30. S. Collins, *The Present State of Russia: In a Letter to a Friend at London* (Londra, 1671), p. 68.
31. P. Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History* (New Haven, 1995), p. 12.
32. N. Ceciulin, *Russkoe provințialnoe obșcestvo vo vtoroi polovine XVIII veka* (Sankt-Petersburg, 1889), p. 35.
33. Ia. Tolmacev, *Voennoe krasnorecie, osnovannoe na obșcih nacealah slovesnosti*, ceast 2 (Sankt-Petersburg, 1825), p. 120.
34. E. Lavrentieva, *Svetskii etiket pușkinskoi porî* (Moscova, 1999), pp. 23, 25.
35. Iu. Lotman, *Besedî o russkoi kulture: bît i tradiții russkogo dvorianstva XVIII-nacealo XIX veka* (Sankt-Petersburg, 1994), p. 31.
36. *Jizn, anekdotî, voennîe i politiceskie deianiia rossiiskogo gheneral-feld-marșala grafa Borisa Petrovicea Șeremeteva* (Sankt-Petersburg, 1808), p. 182.
37. V. Staniukovici, *Biudjet șeremetevîh (1798-1910)* (Moscova, 1927), pp. 19-20; G. Mingay, *English Landed Society in the Eighteenth Century* (Londra, 1963), pp. 10 și urm.
38. Staniukovici, *Biudjet șeremetevîh*, p. 17.
39. V.S. Dediuhina, „K voprosu o roli krepostnîh masterov v istorii stroitelstva dvorianskoi usadbî XVIIIv. (na primere Kuskovo i Ostankino)”, *Vestnik moskovskogo gosudarstvennogo universiteta (Istoriia)*, ser. 8, 4 (1981), p. 85.
40. Staniukovici, *Biudjet șeremetevîh*, p. 10; Matveev și Krasko, *Fontannîi Dom*, p. 55; B. și J. Harley, *A Gardener in Chatsworth: Three Years in the Life of Robert Aughtie (1848-1850)* (f.l., 1992).

41. *Memoirs of Louis Philippe Comte de Ségur*, ed. E. Cruickshanks (Londra, 1960), p. 238.
42. *Zapiski Dmitriia Nikolaevicea Sverbeeva*, 2 vol. (Sankt-Petersburg, 1899), vol. 1, p. 48.
43. V.V. Selivanov, *Socineniia* (Vladimir, 1901), pp. 25, 35.
44. M.D. Priselkov, „Garderob velmoji konța XVIII-naci. XIX v.v.”, în *Zapiski istoriko-bîtovogo otdela gosudarstvennogo russkogo muzeia*, I (Leningrad, 1928), pp. 107-115.
45. N. Sindalovski, *Peterburgskii folklor* (Sankt-Petersburg, 1994), pp. 149, 281.
46. L.D. Beliaev, „Zagranicinîe zakupki grafa P.B. Șeremeteva za 1770-1788 gg.”, în *Zapiski istoriko-bîtovogo otdela gosudarstvennogo russkogo muzeia*, I (Leningrad, 1928), p. 86.
47. Matveev și Krasko, *Fontannîi Dom*, pp. 27, 29, 35-36.
48. *Ibidem*, p. 38.
49. A. Chenevière, *Russian Furniture: The Golden Age, 1780-1840* (New York, 1988), pp. 89-93, 122-123; E. Beskin, *Krepostnoi teatr* (Moscova, 1927), p. 12.
50. L. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Șeremetevîh* (Moscova, 1996), pp. 26, 31, 39; N. Elizarova, *Teatrî Șeremetevîh* (Moscova, 1944), pp. 30-32.
51. E. Beskin, *Krepostnoi teatr* (Moscova, 1927), pp. 13-14.
52. V.K. Staniukovici, „Krepostnîe hudojniki Șeremetevîh. K dvuhsotletiiu so dnia rojdeniia Ivana Argunova”, în *Zapiski istoriko-bîtovogo otdela*, pp. 133-165.
53. S.D. Șeremetev, *Otgoloski VIII veka*, vîp. 11, *Vremia Imperatora Pavla, 1796-1800* (Moscova, 1905), pp. 15, 142, 293.
54. *Ibidem*, p. 161.

55. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Șeremetevîh*, p. 24.
56. Vezi rapoartele medicale din Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Șeremetevîh*, pp. 21-29.
57. RGIA, f. 1088, op. 1, d. 68, l. 3.
58. P. Bessonov, *Praskovia Ivanovna Șeremeteva, ee narodnaia pesnia i rodnoe ee Kuskovo* (Moscova, 1872), pp. 43, 48; K. Bestujev, *Krepostnoi teatr* (Moscova, 1913), pp. 62-63.
59. Șeremetev, *Otgoloski VIII veka*, vîp. 11, pp. 102, 116, 270. Vezi și Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate*, p. 108.
60. *Ibidem*, p. 283.
61. S.T. Aksakov, *The Family Chronicle*, trad. M. Beverley (Westport, Conn., 1985), pp. 55-62.
62. Vezi, de exemplu, Selivanov, *Socineniia*, p. 37; N.D. Bașkirțeva, „Iz ukrainskoi starinî. Moia rodoslovnaia”, *Russkii arhiv* (1900), vol. 1, nr. 3, p. 350.
63. „Zapiski Ia.M. Neverova”, *Russkaia starina* (1883), vol. 11, pp. 429 și urm. Pentru mai multe detalii despre Koșkarov, vezi Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate*, pp. 183-187.
64. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Șeremetevîh*, pp. 37-38.
65. Bestujev, *Krepostnoi teatr*, pp. 66-70.
66. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Șeremetevîh*, p. 42; Șeremetev, *Otgoloski VIII veka*, vîp. 4 (Moscova, 1897), p. 12.
67. Șeremetev, *Otgoloski VIII veka*, vîp. 4, p. 14.
68. Șeremetev, *Otgoloski VIII veka*, vîp. 11, *Vremia Imperatora Pavla, 1796-1800*, p. 322; Matveev și Krasko, *Fontannîi Dom*, p. 45.

69. „Iz bumag i perepiski grafa Nikolaia Petrovicea Șeremeteva”, *Russkii arhiv* (1896), nr. 6, p. 189.
70. Acum se poate găsi în RGIA, f. 1088, op. 1, d. 65,1. 3.
71. „Iz bumag i perepiski grafa Nikolaia Petrovicea Șeremeteva”, p. 517.
72. RGIA, f. 1088, op. 1, d. 24, 1. 4.
73. *Ibidem*, ll. 6-7.
74. „Iz bumag i perepiski grafa Nikolaia Petrovicea Șeremeteva”, p. 515.
75. S.D. Șeremetev (ed.), *Otgoloski XVIII veka*, vîp. 2 (Moscova, 1896), pp. 10-11; Șeremetev, *Otgoloski XVIII veka*, vîp. 11, pp. 249, 277; RGIA, f. 1088, op. 1, d. 770, 1. 27.
76. S.D. Șeremetev, *Strannoprimnî dom șeremetevîh, 1810-1910* (Moscova, 1910), p. 22.
77. Șeremetev, *Otgoloski XVIII veka*, vîp. 2, p. 11.
78. „Iz bumag i perepiski grafa Nikolaia Petrovicea Șeremeteva”, p. 511.
79. RGIA, f. 1088, op. 1, d. 76, 1. II.
80. *Ibidem*, d. 24, l. 5.
81. *Ibidem*, dd. 770, 776, 780.
82. *Ibidem*, d. 79, ll. 1-8. Am editat textul rusesc și am operat mici tăieturi pentru a-l face comprehensibil. Este publicat aici pentru prima oară.
83. D. Blagovo, „Rasskazî babușki. Iz vospominanii piati pokolenii (Elizaveta Petrovna Iankova, 1768-1861)”, în *Rasskazî babușki, zapisannîe i sobrannîe eio vnukom* (Sankt-Petersburg, 1885), p. 207.
84. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Șeremetevîh*, p. 17; *Glinka v vospominaniiah sovremennikov* (Moscova, 1955), p. 30.

85. Beskin, *Krepostnoi teatr*, p. 13.
86. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Șeremetevîh*, pp. 19, 28-29.
87. *Ibidem*, p. 23.
88. Vezi Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate*, pp. 130-132.
89. A. Pushkin, *Eugene Onegin*, trad. J. Falen (Oxford, 1990), p. 15. [trad. rom.: A.S. Pușkin, *Evgheni Oneghin*, traducere de Ion Buzdugan, Editura pentru Literatură, București, 1967 – n.tr.]
90. *Iunosti cestnoe zerțalo* (Sankt-Petersburg, 1717), pp. 73-74.
91. Iu. Lotman, L. Ginsburg, B. Uspenskii, *The Semiotics of Russian Cultural History* (Ithaca, 1985), pp. 67-70.
92. Citat în Lavrentieva, *Svetskii etiket pușkinskoi porî*, p. 228.
93. L. Tolstoy, *Childhood, Boyhood and Youth*, trad. L. și A. Maude (Oxford, 1969), p. 339. [trad. rom.: Lev Tolstoi, *Copilăria. Adolescența. Tinerețea*, traducere și note de Adriana Liciu, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 341 – n.tr.]
94. E. Lansere, „Fontannîi Dom (postroika i peredelki)”, în *Zapiski istoriko-bîtovogo otdela gosudarstvennogo russkogo muzeia*, vîp. 1 (Leningrad, 1928), p. 76.
95. Matveev și Krasko, *Fontannîi Dom*, p. 55.
96. I.A. Bogdanov, *Tri veka peterburgskoi bani* (Sankt-Petersburg, 2000), p. 59.
97. *Zapiski Iusta Iiulia, datskogo poslannika pri Petre Velikom* (Moscova, 1899), p. 85.
98. Vezi E. Levin, „Childbirth in Pre-Petrine Russia: Canon Law and Popular Traditions”, în B. Clements *et al.* (eds.), *Russia’s Women. Accommodation, Resistance, Transformation* (Berkeley, 1991), mai ales pp. 44-51; și (pentru dovezi ale

acelorași obiceiuri mai târziu) T. Listova, „Russian Rituals, Customs and Beliefs Associated with the Midwife (1850-1930)”, în H. Balzer (ed.), *Russian Traditional Culture* (Armonk, NY, 1992), pp. 130-131.

99. Bogdanov, *Tri veka peterburgskoi bani*, p. 16.

100. *Memoirs of Louis Philippe Comte de Ségur*, pp. 236-237.

101. Pushkin, *Eugene Onegin*, p. 196.

102. *A.S. Pușkin v vospominaniiah sovremennikov*, 2 vol. (Moscova, 1974), vol. 1, p. 63.

103. Citat în S.M. Volkonski, *Moi vospominaniia*, 2 vol. (Moscova, 1992), vol. 1, p. 130.

104. A. Pushkin, *The Queen of Spades and Other Stories*, trad. R. Edmonds (Harmondsworth, 1962), p. 158. [trad. rom.: A.S. Pușkin, *Dama de pică*, în *Dama de pică și alte povestiri*, traducere și note de Eusebiu Camilar, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 204 – n.tr.]

105. V.V. Sipovski, *Ocerki iz istorii russkogo romana* (Sankt-Petersburg, 1909), kn. 1, vîp. 1, p. 43.

106. Vezi articolul lui Karamzin din 1802 „Otcego v Rossii malo avtorskih talantov?”, în *Socineniia*, vol. 3, pp. 526-533.

107. *Pomeșciciia Rossiia po zapiskam sovremennikov* (Moscova, 1911), p. 134.

108. V. Vinogradov, *Ocerki po istorii russkogo literaturnogo iazîka XVII-XIX vv.* (Leiden, 1949), p. 239.

109. Pushkin, *Eugene Onegin*, p. 16.

110. Iu. Lotman și B. Uspenski, „«Pisma russkogo puteșestvennika» Karamzina i ih mesto v razvitii russkoi kulturî”, în N.M. Karamzin, *Pisma russkogo puteșestvennika* (Leningrad, 1984), p. 598; N. Heraskov, *Izbrannîe proizvedeniia* (Moscova-Leningrad, 1961), p. 83.

111. L. Tolstoy, *War and Peace*, trad. L. și A. Maude (Oxford, 1998), p. 3.
112. Vinogradov, *Ocerki po istorii russkogo literaturnogo iazîka XVII-XIX vv.*, p. 239.
113. S. Karlinsky, *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin* (Berkeley, 1985), pp. 143-144.
114. *Rossiiskii featr*, 43 vol. (Sankt-Petersburg, 1786-1794), vol. 10 (1786), p. 66.
115. *Rossiiskii featr*, vol. 16 (1787), p. 17; *Russkaia komediia XVIII veka* (Moscova-Leningrad, 1950), pp. 76-77.
116. D.I. Fonvizin, *Sobranie socinenii*, 2 vol. (Moscova-Leningrad, 1959), vol. 1, pp. 77-78.
117. F.M. Dostoevsky, *A Writer's Diary*, trad. K. Lantz, 2 vol. (Londra, 1993), vol. 2, p. 986. [trad. rom.: F.M. Dostoievski, *Jurnal de scriitor*, ed. a III-a, traducere de Adriana Nicoară, Marina Vraciu, Leonte Ivanov și Emil Iordache, studiu introductiv de Sorina Bălănescu, Editura Polirom, Iași, 2008, pp. 841-842 – n.tr.]
118. L. Tolstoy, *Anna Karenin*, trad. R. Edmonds (Harmondsworth, 1974), p. 34. [trad. rom.: Lev Tolstoi, *Anna Karenina*, traducere și note de Emil Iordache, Editura Polirom, Iași, 2012, pp. 28-29 – n.tr.]
119. M.E. Saltîkov-Șcedrin, *Polnoe sobranie socinenii*, 20 vol. (Moscova, 1934-1947), vol. 14, p. 111.
120. *Vospominaniia kniaghini E.R. Dașkovoi* (Leipzig, f.d.), pp. 11, 32.
121. C. Sutherland, *The Princess of Siberia: The Story of Maria Volkonsky and the Decembrist Exiles* (Londra, 1984), pp. 172-173. Vezi și Volkonski, *Moi vospominaniia*, vol. 2, p. 20.

122. Tolstoy, *War and Peace*, p. 3. [trad. rom.: *Război și pace*, ed. cit., vol. 1, p. 8 – n.tr.]
123. E. Hvoșcinskaia, „Vospominaniia”, *Russkaia starina*, vol. 89 (1898), p. 518.
124. A.K. Lelong, „Vospominaniia”, *Russkii arhiv* (1914), kn. 2, nr. 6/7, p. 393.
125. E.I. Raevskaia, „Vospominaniia”, *Russkii arhiv* (1883), kn. 1, nr. 1, p. 201.
126. Tolstoy, *Anna Karenin*, pp. 292-293. [trad. rom.: *Anna Karenina*, ed. cit., p. 309 – n.tr.]
127. V. Nabokov, *Speak, Memory* (Harmondsworth, 1967), p. 57. [trad. rom.: *Vorbește, memorie…*, ed. cit., pp. 66-67 – n.tr.]
128. A. Herzen, *My Past and Thoughts: The Memoirs of Alexander Herzen*, trad. C. Garnett (Berkeley, 1982), p. 242; J. Frank, *Dostoevsky: Seeds of Revolt, 1821-1849* (Princeton, 1977), pp. 42-43.
129. *Four Russian Plays*, trad. J. Cooper (Harmondsworth, 1972), p. 74.
130. „Derevnia” („The Village”), în P.A. Viazemski, *Izbrannîe stihotvoreniia* (Moscova-Leningrad, 1935), p. 123.
131. *Satiriceskie jurnalî N.I. Novikova* (Moscova-Leningrad, 1951), pp. 65-67.
132. „Neizdannîe stihi N.A. Lvova”, *Literaturnoe nasledstvo*, nr. 9-10 (1933), p. 275.
133. A. Radishchev, *A Journey from St Petersburg to Moscow*, trad. L. Wiener (Cambridge, Mass., 1958), p. 131.
134. Pushkin, *Eugene Onegin*, p. 37.
135. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 11, p. 249.
136. H.M. Hyde, *The Empress Catherine and the Princess Dashkov* (Londra, 1935), p. 107. *Călătoria* lui Dașkova

(„Puteșestvie odnoi rossiiskoi znatnoi gospoji po nekotorîm angliiskim provinției am”) poate fi găsită în *Opît trudov volnogo rossiiskogo sobraniia*, vîp. 2 (1775), pp. 105-145.

137. Lotman și Uspenski, „«Pisma russkogo puteșestvennika» Karamzina i ih mesto v razvitii russkoi kulturî”, pp. 531-532.

138. N.M. Karamzin, *Pisma russkogo puteșestvennika* (Leningrad, 1984), pp. 12, 66. Despre atitudinile franceze, vezi D. von Mohrenschildt, *Russia in the Intellectual Life of Eighteenth-century France* (Columbia, 1936), pp. 56-57.

139. Karamzin, *Pisma russkogo puteșestvennika*, p. 338.

140. Fonvizin, *Sobranie socinenii*, vol. 2, pp. 449, 480.

141. Vezi Mohrenschildt, *Russia in the Intellectual Life of Eighteenth-century France*, pp. 40, 46.

142. Fonvizin, *Sobranie socinenii*, vol. 2, pp. 420, 439, 460, 476-477, 480-481, 485-486.

143. Karamzin, *Pisma russkogo puteșestvennika*, p. 243; A.P. Obolensky, *Food Notes on Gogol* (Machitoba, 1972), p. 109.

144. A. Nikitenko, *The Diary of a Russian Censor*, ed. și trad. H. Jacobson (Amherst, 1975), pp. 213-214.

145. R. Jakobson, „Der russische Frankreich-Mythus”, *Slavische Rundschau*, 3 (1931), pp. 639-640.

146. A.I. Gherțen, „Djon-Stiuart Mill i ego kniga «On Liberty»”, în *Sobranie socinenii*, 30 vol. (Moscova, 1954-1965), vol. 11, p. 66.

147. Herzen, *My Past and Thoughts*, p. 97.

148. *Aglaia*, kn. 2 (1795), p. 68.

149. Karamzin, *Socineniia*, vol. 3, p. 349.

150. *Ibidem*, p. 444.

151. V.P. Semennikov (ed.), *Materialî dlia istorii russkoi literaturî* (Sankt-Petersburg, 1914), p. 34.
152. Citat în H. Rogger, *National Consciousness in Eighteenth-century Russia* (Cambridge, Mass., 1960), p. 247.
153. Karamzin, *Socineniia*, vol. 7, p. 198.

2

Copiii anului 1812

1. S.M. Volkonski, *Zapiski* (Sankt-Petersburg, 1901), p. 193.
2. M.I. Muraviev-Apostol, *Vospominaniia i pisma* (Petrograd, 1922), p. 178.
3. A. Bogdanov, *Skazanie o volkonskih kniaziah* (Moscova, 1989), pp. 4-5.
4. S.M. Volkonski, *O dekabristah: po semeinum vospominaniiam* (Moscova, 1994), p. 77.
5. Volkonski, *Zapiski*, pp. 136-137. Ceilalți trei aghiotanți erau Nikita și Nikolai Volkonski (cei doi frați ai lui Serghei) și prințul Piotr Mihailovici Volkonski (cumnatul său). Și generalul Pavel Volkonski făcea parte din cercul de apropiați ai împăratului.
6. C. Sutherland, *The Princess of Siberia: The Story of Maria Volkonsky and the Decembrist Exiles* (Londra, 1984), p. 111.
7. RGIA, f. 844, op. 2, d. 42.
8. F. Glinka, *Pisma russkogo ofițera* (Moscova, 1815), partea a 5-a, pp. 46-47, 199.
9. TsGADA, f. 1278, op. 1, d. 362, l. 183.
10. *Vosstanie dekabristov*, 11 vol. (Moscova, 1925-1958), vol. 1, p. 267.
11. Volkonski, *Zapiski*, p. 387.

12. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 9, ll. 1-9.
13. *Ibidem*, n. 21, ll. 9-10.
14. N.P. Grot, *Iz semeinoi hroniki. Vospominaniia dlia detei i vnukov* (Sankt-Petersburg, 1900), pp. 1-8.
15. D. Davîdov, *Socineniia* (Moscova, 1962), p. 320.
16. Volkonski, *Zapiski*, p. 327.
17. E. Lavrentieva, *Svetskii etiket pușkinskoi porî* (Moscova, 1999), pp. 198, 290-291.
18. *Zapiski, stati, pisma dekabrista I.D. Iakușkina* (Moscova, 1951), p. 9.
19. „Lui Ceaadaev” (1821), în A.S. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, 17 vol. (Moscova, 1937-1949), vol. 7, p. 246.
20. A. Herzen, *My Past and Thoughts*, trad. C. Garnett (Berkeley, 1973), p. 68.
21. I. Vinogradov, „Zapiski P.I. Vinogradova”, *Russkaia starina*, vol. 22 (1878), p. 566.
22. F.F. Vighel, *Zapiski*, ceast 1 (Moscova, 1891), p. 159.
23. Lavrentieva, *Svetskii etiket pușkinskoi porî*, p. 22.
24. N. Rimsky-Korsakov, *My Musical Life* (Londra, 1989), p. 9.
25. N. Gogol, *Diary of a Madman and Other Stories*, trad. R. Wilks (Harmondsworth, 1972), p. 32 [trad. rom.: N.V. Gogol, „Însemnările unui nebun”, în *Mantaua. Povestiri. Nuvele*, traducere și note de Alexandru Cosmescu, Igor Crețu, Aureliu Busuioc și Emil Iordache, selecția textelor și tabel cronologic de Emil Iordache, Editura Polirom, Iași, 2007, p. 650 – n.tr.]; A. Cehov, „Uprazdnili!”, în *Polnoe sobranie socinenii*, 30 vol. (Moscova, 1974-1983), vol. 3, p. 226.
26. *The Complete Prose Tales of Alexander Sergeyevitch Pushkin*, trad. G. Aitken (Londra, 1966), p. 73.

27. Volkonski, *Zapiski*, pp. 130-131.
28. N.A. Belogolovîi, *Vospominaniia i drughie stati* (Moscova, 1898), p. 70.
29. Vezi Iu. Lotman, „Dekabrist v povsednevnoi jizni”, în *Besedî o russkoi kulture: bît i tradiții russkogo dvorianstva XVIII-nacealo XIX veka* (Sankt-Petersburg, 1994), pp. 360-364.
30. „Lui Kaverin”, în Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 1, p. 238.
31. Volkonski, *Zapiski*, p. 4.
32. L. Tolstoy, *War and Peace*, trad. L. și A. Maude (Oxford, 1998), pp. 417-418. [trad. rom.: *Război și pace*, ed. cit., vol. 1, p. 607 – n.tr.]
33. Ia.A. Galinkovski, *Korifei ili kliuci literaturî* (Sankt-Petersburg, 1802), kn. 2, p. 170.
34. „The Time Has Come” (19 octombrie 1836), în *The Complete Works of Alexander Pushkin*, 15 vol., ed. I. Sproat *et al.* (Norfolk, 1999), vol. 3, pp. 253-254.
35. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 2, p. 425.
36. Vezi Scrisoarea lui nr. 8 în „A Novel in Letters” – scrisă în 1829, dar nepublicată (și apoi cu tăieturi) până în 1857 – în Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 8, pp. 52-54.
37. *Vosstanie dekabristov*, vol. 7, p. 222.
38. *Sîn otecestva* (1816), ceast 27, p. 161.
39. A. Bestujev, „Pismo k N.A. i K.A. Polevîm, 1 ianvaria 1832”, *Russkii vestnik* (1861), vol. 32, p. 319.
40. Citat în A. Ulam, *Russia's Failed Revolutions: From the Decembrists to the Dissidents* (New York, 1981), p. 21.
41. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 63, l. 57.
42. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 6, p. 525.

43. *Arhiv dekabrista S.G. Volkonskogo*, t. 1, *Do sibiri* (Petrograd, 1918), p. 149.
44. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 12, p. 303.
45. Volkonski, *Zapiski*, p. 212.
46. *Ibidem*, p. 402.
47. A. Pushkin, *Eugene Onegin*, trad. J. Falen (Oxford, 1990), p. 19.
48. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 2, p. 72.
49. Despre rolul lui Volkonski în recrutarea lui Pușkin, vezi S.M. Volkonski, *O dekabristah: po semeinum vospominaniiam* (Moscova, 1994), pp. 35-36.
50. Volkonski, *Zapiski*, p. 434.
51. Ulam, *Russia's Failed Revolutions*, p. 44.
52. Volkonski, *Zapiski*, p. 421.
53. GARF, f. 48, op. 1, d. 412, l. 19.
54. Ulam, *Russia's Failed Revolutions*, p. 5.
55. RGIA, f. 1405, op. 24, d. 1344, l. 12; GARF, f. 1146, op. 1, d. 2028, l. 6.
56. *Arhiv dekabrista S.G. Volkonskogo*, pp. xix, xxiii.
57. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 61, l. 65.
58. GARF, f. 1146, op. 1, d. 2028, l. 7.
59. *Ibidem*, l. 13.
60. „Neizdannîe pisma M.N. Volkonskoi", *Trudî gosudarstvennogo istoriceskogo muzeia*, vîp. 2 (Moscova, 1926), p. 16.
61. Citat în K. Bestujev, *Jenî dekabristov* (Moscova, 1913), p. 47.
62. Lotman, „Dekabrist v povsednevnoi jizni", pp. 352-353.
63. F.F. Vighel, *Zapiski*, ceast I (Moscova, 1891), p. 12.
64. K. Batiușkov, *Socineniia* (Moscova-Leningrad, 1934), p. 373.
65. Lotman, „Dekabrist v povsednevnoi jizni", pp. 353-354.

66. K. Rîleev, *Polnoe sobranie stihotvorenii* (Leningrad, 1971), p. 168.
67. GARF, f. 1146, op. 1, d. 2028, l. 12.
68. IRL RAN, f. 57, op. 5, n. 22, l. 88.
69. *The Complete Works of Alexander Pushkin*, vol. 3, p. 42. [trad. rom.: „În greu surghiun siberian”, traducere de Al. Philippide, în A.S. Pușkin, *Poezii*, Editura pentru Literatură, București, 1962, p. 163 – n.tr.]
70. GARF, f. 1146, op. 1, d. 2028, l. 28.
71. *Zapiski kniaghini M.N. Volkonskoi* (Cita, 1960), p. 66.
72. *Ibidem*, p. 67.
73. *Ibidem*, p. 70.
74. *Arhiv dekabrista S.G. Volkonskogo*, p. xxxi.
75. *Dekabristî. Letopisi gosudarstvennogo literaturnogo muzeia*, kn. 3 (Moscova, 1938), p. 354.
76. *Zapiski kniaghini M.N. Volkonskoi* (Cita, 1960), p. 101.
77. Citat în Sutherland, *The Princess of Siberia*, p. 253.
78. M.P. Volkonski, „Pisma dekabrista S.G. Volkonskogo”, *Zapiski otdela rukopisei*, vîp. 24 (Moscova, 1961), p. 399.
79. Volkonski, *O dekabristah*, p. 66.
80. *Dekabristî. Letopisi gosudarstvennogo literaturnogo muzeia*, pp. 91, 96, 100; Volkonski, „Pisma dekabrista S.G. Volkonskogo”, pp. 369, 378, 384.
81. N.A. Belogolovîi, *Vospominaniia*, p. 36.
82. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 50, ll. 11-19.
83. *Ibidem*, n. 63, l. 52.
84. *Ibidem*, n. 65, l. 2.
85. *Ibidem*, n. 97, l. 1.
86. Belogolovîi, *Vospominaniia*, p. 37.
87. Volkonski, „Pisma dekabrista S.G. Volkonskogo”, p. 371.

88. *Ibidem*, p. 372.
89. Volkonski, *Zapiski*, p. 478.
90. Belogolovîi, *Vospominaniia*, p. 37.
91. Tolstoy, *War and Peace*, p. 582. [trad. rom.: *Război și pace*, ed. cit., vol. 1, p. 839 – n.tr.]
92. F.F. Vighel, *Zapiski*, ceast 2 (Moscova, 1892), p. 56.
93. RGIA, f. 1088, op. 1, d. 439.
94. N.S. Așukin, *Pușkinskaia Moskva* (Sankt-Petersburg, 1998), p. 44.
95. S.L. Tolstoi, *Mat i ded L.N. Tolstogo* (Moscova, 1928), p. 45.
96. Iu. Lotman, „Jenskii mir”, în *Besedî o russkoi kulture*, p. 57.
97. Tolstoy, *War and Peace*, pp. 159, 898. [trad. rom.: *Război și pace*, ed. cit., vol. 1, p. 238 și vol. 2, p. 363 – n.tr.]
98. Vezi, de exemplu, RGIA, f. 1035, op. 1, d. 87, ll. 1-2, 14; f. 914, op. 1, d. 34, ll. 3-10 (mai ales l. 5).
99. N.A. Reșetov, „Delo davno minuvșih dnei”, *Russkii arhiv* (1885), kn. 3, nr. 11, pp. 443-445.
100. I.S. Jirkevici, „Zapiski”, *Russkaia starina*, vol. 9 (1875), p. 237.
101. D.I. Zavaliașin, „Vospominaniia o grafe A.I. Osterman-Tolstom (1770-1851)”, *Istoriceskii vestnik* (1880), vol. 2, nr. 5, pp. 94-95.
102. Lavrentieva, *Svetskii etiket*, p. 321.
103. E. Hvoșcinskaia, „Vospominaniia”, *Russkaia starina* (1898), vol. 93, p. 581.
104. M.N. Hrușciov, „Piotr Stepanovici Kotliarevski (otrîvok iz vospominanii)”, *Izvestia tavriceskoi ucenoi arhivnoi komissii*, nr. 54 (1918), p. 298; K.A. Soloviov, *„V vkuse umnoi starinî”. Usadebnîi bît rossiiskogo dvorianstva II polovinî XVIII – I polovinî XIX vekov* (Sankt-Petersburg, 1998), p. 30;

V.V. Selivanov, *Socineniia* (Vladimir, 1901), p. 151; S.M. Zagoskin, „Vospominaniia”, *Istoriceskii vestnik* (1900), vol. 79, nr. 1, p. 611; V.N. Haruzina, *Proșloe. Vospominaniia detskih i otroceskih let* (Moscova, 1999), p. 312; N.P. Grot, *Iz semeinoi hroniki. Vospominaniia dlia detei i vnukov* (Sankt-Petersburg, 1900), pp. 58-59.

105. Tolstoy, *War and Peace*, p. 544. [trad. rom.: *Război și pace*, ed. cit., vol. 1, p. 785 – n.tr.]

106. Selivanov, *Socineniia*, p. 78.

107. E. Mengden, „Iz dnevnika vnuciki”, *Russkaia starina*, vol. 153, nr. 1, p. 105.

108. Vezi, de exemplu, *Pomeșciciia Rossia. Po zapiskam sovremennikov* (Moscova, 1911), pp. 61-62; N.V. Davîdov, „Ocerki bîloi pomeșcecei jizni”, *Iz Proșlogo* (Moscova, 1914), p. 425; și superbele memorii ale lui S.T. Aksakov, *The Family Chronicle*, trad. M. Beverley (Westport, Conn., 1985), mai ales p. 199.

109. I. Turgenev, *Sketches from a Hunter’s Album*, trad. R. Freeborn (Harmondsworth, 1967), p. 247. [trad. rom.: I.S. Turgheniev, *Povestirile unui vânător*, traducere și note de Adriana Liciu, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 430 – n.tr.]

110. *Șarfî i șali russkoi rabotî pervoi polovinî XIX v.* (Leningrad, 1981).

111. Sverbeev, *Zapiski, 1799-1826*, vol. 1, p. 415.

112. M. Fairweather, *The Pilgrim Princess: A Life of Princess Zinaida Volkonsky* (Londra, 1999), p. 36.

113. Iu. Lotman, „Jenskii mir”, p. 52.

114. *Ibidem*.

115. Pushkin, *Eugene Onegin*, p. 209. [trad. rom.: *Evgheni Oneghin*, ed. cit., p. 244 – n.tr.]

116. *Ibidem*, p. 232.
117. *Ibidem*, p. 65. [p. 77 – n.tr.]
118. *Ibidem*, p. 167. [p. 192 – n.tr.]
119. *Ibidem*, p. 210. [p. 245 – n.tr.]
120. W.M. Todd III, „*Eugene Onegin*: «Life's Novel»", în W.M. Todd III (ed.), *Literature and Society in Imperial Russia, 1800-1914* (Stanford, 1978), pp. 228-229.
121. M. Azadovski, *Literatura i folklor* (Leningrad, 1938), pp. 89, 287-289.
122. Scrisoare din 21 august 1831, în *Letters of Nikolai Gogol*, ed. și trad. C. Proffer (Ann Arbor, 1967), p. 38 (am modificat traducerea).
123. *Mikhail Lermontov: Major Poetical Works*, trad. A. Liberman (Londra, 1984), p. 103.
124. Vezi R. Taruskin, *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997), pp. 41-47.
125. R. Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue* (Princeton, 1993), pp. 302-308.
126. Citat în Taruskin, *Defining Russia Musically*, p. 33.
127. *Aleksei Gavrilovici Venețianov* (Leningrad, 1980), p. 13.
128. Selivanov, *Socineniia*, p. 12. E.I. Stogov (1797-1880) face o descriere asemănătoare a educației sale în „Zapiski E.I. Stogova", *Russkaia starina*, vol. 113 (1898), pp. 137-138.
129. V.A. Sollogub, *Otrîvki iz vospominaniia* (Sankt-Petersburg, 1881), p. 7.
130. N.I. Șatilov, „Iz nedavnego proșlogo", *Golos minuvșego* (1916), nr. 4, p. 219.
131. Vezi, de exemplu, A. Labzina, *Vospominaniia* (Sankt-Petersburg, 1914), p. 9; A.N. Kazina, „Jenskaia jizn",

Otecestvennîe zapiski, 219, nr. 3 (1875), p. 211; E. Iunghe, *Vospominaniia* (Moscova, 1933), p. 41.

132. L. Tolstoy, *Anna Karenin*, trad. R. Edmonds (Harmondsworth, 1974), p. 650.

133. Herzen, *My Past and Thoughts*, p. 26. [trad. rom.: Aleksandr Herzen, *Amintiri și cugetări*, vol. 1, traducere de S. Recenschi, Al. Roiu, V. Munteanu, Editura Cartea Rusă și Editura pentru Literatură Universală, București, 1958-1961, pp. 46-47 – n.tr.]

134. *Ibidem*, pp. 32-33. [pp. 57-58 – n.tr.]

135. Vezi, de exemplu, A.K. Lelong, „Vospominaniia”, *Russkii arhiv* (1913), kn. 2, ceast 6, p. 789.

136. Pushkin, *Eugene Onegin*, p. 115. [trad. rom.: *Evgheni Oneghin*, ed. cit., p. 132 – n.tr.]

137. Lelong, „Vospominaniia”, pp. 794, 808. Despre jocurile sătești, vezi I.I. Șanghina, *Russkie deti i ih igrî* (Sankt-Petersburg, 2000).

138. Herzen, *My Past and Thoughts*, p. 26.

139. K. Grup, *Rukovodstvo k vospitaniiu, obrazovaniiu i sohraneniiu zdorovia detei*, 3 vol. (Sankt-Petersburg, 1843), vol. 1, p. 63.

140. P. Sumarokov, *Starî i novî bît. Maiak sovremennogo prosveșceniia i obrazovannosti* (Sankt-Petersburg, 1841), nr. 16, p. 20.

141. Lelong, „Vospominaniia”, ceast 6, p. 788, și ceast 7, p. 99.

142. A. Tîrkova-Williams, *To, cego bolșe ne budet* (Paris, 1954), p. 38.

143. Lelong, „Vospominaniia”, ceast 6, p. 785.

144. A.K. Certkova, *Iz moego detstva* (Moscova, 1911), p. 175.

145. A.V. Vereșceaghin, *Doma i na voine* (Sankt-Petersburg, 1885), p. 48.
146. V.A. Tihonov, „Bîloe (iz semeinoi hroniki)”, *Istoriceskii vestnik*, vol. 79, nr. 2 (1900), pp. 541-542; nr. 3 (1990), pp. 948-949.
147. *Druzia Pușkina*, 2 vol. (Moscova, 1984), vol. 2, p. 117.
148. „To My Nanny” (1826), în *The Complete Poems of Alexander Pushkin*, 15 vol. (Londra, 1999-), vol. 3, p. 34. [„Dădacei”, traducere în românește de Al. Philippide – n.tr.]
149. S. Lifar, *Diaghilev i s Diaghilevîm* (Moscova, 1994), pp. 17-19.
150. L. Tolstoy, *Childhood, Boyhood and Youth*, trad. L. și A. Maude (Londra, 1969), p. 58. [trad. rom.: *Copilăria. Adolescența. Tinerețea*, ed. cit., p. 59 – n.tr.] Despre acest canon, vezi A. Wachtel, *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth* (Stanford, 1990).
151. Herzen, *My Past and Thoughts*, p. 10.
152. Lelong, „Vospominaniia”, ceast 6, pp. 792, 797.
153. *Pisma N.M. Karamzina k I.I. Dmitrievu* (Sankt-Petersburg, 1866), p. 168.
154. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 11, p. 57.
155. V.G. Belinski, *Polnoe sobranie socinenii*, 13 vol. (Moscova, 1953-1959), vol. 10, p. 18.
156. *Socineniia i pisma P.Ia. Ceaadaeva*, 2 vol. (Moscova, 1913-1914), vol. 1, p. 188.
157. *Ibidem*, pp. 74-92.
158. R.T. McNally, *Chaadayev and His Friends* (Tallahassee, Fla., 1971), p. 32.
159. Citat în M. Gherșenzon, *Ceaadaev* (Sankt-Petersburg, 1908), p. 64.

160. A. Koyré, *La Philosophie et le problème national en Russie au début du XIX^e^ siècle* (Paris, 1929), p. 286.
161. I. Turgenev, *A Nobleman's Nest*, trad. R. Hare (Londra, 1947), p. 43.
162. I.I. Panaev, *Literaturnîe vospominaniia* (Leningrad, 1950), p. 151.
163. *Dekabristî-literatorî. Literaturnoe nasledstvo* (Moscova, 1954), vol. 59, p. 582.
164. N.M. Karamzin, *Istoriia gosudarstva rossiiskogo*, 3 vol. (Sankt-Petersburg, 1842-1843), vol. 1, p. 43.
165. S.S. Volk, *Istoriceskie vzgliadî dekabristov* (Moscova-Leningrad, 1958), pp. 331-333, 342.
166. D.V. Venevitanov, *Polnoe sobranie socinenii* (Leningrad, 1960), p. 86.
167. V.A. Așik, *Pamiatniki medali v pamiat boevîh podvigov russkoi armii v voinah 1812, 1813 i 1814 godov i v pamiat Imperatora Aleksandra I* (Sankt-Petersburg, 1913), p. 182.
168. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 62, l. 31.
169. L.N. Tolstoi, *Polnoe sobranie socinenii v 90 tomah* (Moscova, 1949), vol. 60, p. 374.
170. Specialistul în Tolstoi Boris Eihenbaum, deși recunoaște asemănarea cu Volkonski, sugerează că Bolkonski a fost modelat după un alt decembrist, D.I. Zavalișin (*Lev Tolstoi: 6oe godî* [Leningrad-Moscova, 1931], pp. 199-208).
171. Citat în V. Shklovsky, *Lev Tolstoy*, trad. O. Shartse (Moscova, 1988), p. 31.
172. S.L. Tolstoi, *Mat i ded L.N. Tolstogo* (Moscova, 1928), p. 9.
173. L. Tolstoy, „The Devil", trad. A. Maude, în *The Kreutzer Sonata and Other Tales* (Oxford, 1968), p. 236. [trad. rom.:

Diavolul, traducere de Teodor Mareș, Lectura. Floarea Literaturilor Străine, București, f.a., p. 9 – n.tr.]

174. Volkonski, *O dekabristah*, p. 82.

175. IRL RAN, f. 57, op. 3, n. 20, l. 1.

176. Belogolovîi, *Vospominaniia*, p. 37; *Dekabristî. Letopisi gosudarstvennogo literaturnogo muzeia*, p. 119.

177. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 65, l. 79.

178. Volkonski, *O dekabristah*, p. 81.

179. *Ibidem*, pp. 81-82.

180. RGIA, f. 914, op. 1, d. 68, ll. 1-2.

181. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 7, l. 20.

182. *Ibidem*, l. 16.

183. *Dekabristî. Letopisi gosudarstvennogo literaturnogo muzeia*, p. 113.

184. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 7, ll. 20-23.

185. RGIA, f. 914, op. 1, d. 68, ll. 1-3.

186. IRL RAN, f. 57, op. 1, n. 80, ll. 58-59.

187. Volkonski, *O dekabristah*, p. 3.

3

Moscova! Moscova!

1. D. Olivier, *The Burning of Moscow*, trad. M. Heron (Londra, 1966), p. 43.

2. L. Tolstoy, *War and Peace*, trad. L. și A. Maude (Oxford, 1998), p. 935. [trad. rom.: *Război și pace*, ed. cit., vol. 2, p. 412 – n.tr.]

3. S.N. Glinka, *Zapiski* (Sankt-Petersburg, 1895), p. 263.

4. N. Nicolson, *Napoleon: 1812* (Londra, 1985), pp. 95-97; contele P. de Ségur, *Napoleon's Russian Campaign*, trad. J.

Townsend (Londra, 1959), p. 114.

5. *Ibidem*, p. 117.

6. *The Memoirs of Catherine the Great*, ed. D. Maroger, trad. M. Budberg (Londra, 1955), p. 365.

7. *Four Russian Plays*, trad. J. Cooper (Harmondsworth, 1972), p. 155.

8. Vezi A. Schmidt, „The Restoration of Moscow after 1812”, *Slavic Review*, vol. 40, nr. 1 (primăvara 1981), pp. 37-48.

9. Tolstoy, *War and Peace*, p. 1186. [trad. rom.: *Război și pace*, ed. cit., vol. 2, p. 766 – n.tr.]

10. K.N. Batiușkov, *Socineniia* (Moscova, 1955), pp. 308-309.

11. V.G. Belinski, *Polnoe sobranie socinenii*, 13 vol. (Moscova, 1953-1959), vol. 8, p. 391.

12. Marquis de Custine, *Empire of the Czar* (New York, 1989), p. 419.

13. A. Brett-James (ed.), *1812: Eyewitness Accounts of Napoleon's Defeat in Russia* (Londra, 1966), pp. 176-177.

14. K.N. Batiușkov, „Progulka po Moskve”, în *Socineniia* (Moscova, 1902), p. 208.

15. *Ibidem*.

16. A. Gaydamuk, *Russian Empire: Architecture, Decorative and Applied Arts, Interior Decoration 1800-1830* (Moscova, 2000), pp. 26-37.

17. S.D. Șeremetev, *Staraia Vozvdvijenka* (Sankt-Petersburg, 1892), pp. 5-7.

18. S.D. Șeremetev, *Moskovskie vospominaniia, 1860 gg.* (Moscova, 1900), p. 8.

19. N.V. Gogol, *Sobranie socinenii v semi tomah* (Moscova, 1978), vol. 6, p. 172.

20. M.I. Semevski, *Slovo i delo! 1700-1725* (Sankt-Petersburg, 1884), pp. 87-90.
21. A.D.P. Briggs, *Alexander Pushkin: A Critical Study* (Londra, 1983), p. 117; W. Lednicki, *Pushkin's Bronze Horseman* (Berkeley, 1955), p. 80.
22. R.D. Timenciuk, „«Mednî Vsadnik» v literaturnom soznanii naceala XX veka", *Problemî pușkinovedeniia* (Riga, 1938), p. 83.
23. A.S. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, 17 vol. (Moscova, 1937-1949), vol. 5, p. 447. [trad. rom.: *Călărețul de aramă*, ed. cit., p. 21 – n.tr.]
24. N. Gogol, *Plays and Petersburg Tales*, trad. C. English (Oxford, 1995), pp. 35-36. [trad. rom.: „Nevski Prospekt", în *Mantaua. Povestiri. Nuvele*, ed. cit., p. 516 – n.tr.]
25. Citat în W. Rowe, *Through Gogol's Looking Glass* (New York, 1976), p. 113.
26. Vezi D. Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism* (Cambridge, Mass., 1965), p. 132.
27. F.M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, 30 vol. (Leningrad, 1972-1988), vol. 19, p. 69.
28. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 11, p. 246.
29. „Dnevniki N. Turgheneva", în *Arhiv bratev Turghenevîh*, vol. 3, nr. 5 (Petrograd, 1921), p. 259.
30. F.F. Vighel, *Zapiski*, ceast 1 (Moscova, 1891), p. 169.
31. V. Ghiliarovski, *Moskva i moskvici* (Moscova, 1955), pp. 151-152, 304-315.
32. M.I. Pîliaev, *Staroe jitie. Ocerki i rasskazî* (Sankt-Petersburg, 1892), pp. 5-6, 10.
33. *Ibidem*, pp. 15-16.

34. S.D. Șeremetev, *Otgoloski XVIII veka*, vîp. 11, *Vremia Imperatora Pavla, 1796-1800* (Moscova, 1905), p. 15. Un bucătar șerb i-a putut împrumuta stăpânului său 45.000 de ruble atunci când dările de pe moșia sa întârziau (vezi E. Lavrentieva, *Svetskii etiket pușkinskoi porî* [Moscova, 1999], p. 470).
35. Pîliaev, *Staroe jitie*, p. 6.
36. E. Lavrentieva, *Kultura zastolia XIX veka pușkinskoi porî* (Moscova, 1999), p. 51.
37. *Ibidem*, p. 2.
38. R.E.F. Smith și D. Christian, *Bread and Salt: A Social and Economic History of Food and Drink in Russia* (Cambridge, 1984), pp. 174-176.
39. S. Tempest, „Stovelore in Russian Folklife", în M. Glants și J. Toomre (eds.), *Food in Russian History and Culture* (Bloomington, 1997), pp. 1-14.
40. Lavrentieva, *Kultura zastolia*, pp. 44-45.
41. G. Munro, „Food in Catherinian St Petersburg", în Glants and Toomre, *Food in Russian History and Culture*, p. 32.
42. A. Chekhov, *Plays*, trad. E. Fen (Harmondsworth, 1972), p. 344. [trad. rom.: A.P. Cehov, *Livada de vișini*, în *Livada de vișini. Trei surori*, traducere de Moni Ghelerter și V. Jianu, Editura Polirom, Iași, 2016, p. 22 – n.tr.]
43. *Ibidem*, p. 275. [trad. rom.: *Trei surori*, în *Livada de vișini. Trei surori*, ed. cit., p. 135 – n.tr.]
44. *The Complete Tales of Nikolai Gogol*, ed. și trad. L. Kent, 2 vol. (Chicago, 1985), vol. 2, p. 24. [trad. rom.: „Taras Bulba", în *Mantaua. Povestiri. Nuvele*, ed. cit., p. 268 – n.tr.]
45. Smith și Christian, *Bread and Salt*, p. 324.

46. E.I. Stogov, „Zapiski”, *Russkaia starina* (aprilie 1903), p. 135.
47. N. Matveev, *Moskva i jizn ee nakanune naşestviia 1812 g.* (Moscova, 1912), p. 35.
48. Iu. Şamurin, *Podmoskovia*, în *Kulturnîe sokrovişcea Rossii*, vîp. 3 (Moscova, 1914), pp. 30-31; L. Lepskaia, *Repertuar krepostnogo teatra Şeremetevîh* (Moscova, 1996), p. 39; E. Beskin, *Krepostnoi teatr* (Moscova, 1927), pp. 13-14; K. Bestujev, *Krepostnoi teatr* (Moscova, 1913), pp. 58-59.
49. Lavrentieva, *Svetskii etiket puşkinskoi porî*, pp. 81-82, 84.
50. „Zametka iz vospominanii kn. P.A. Viazemskogo (o. M.I. Rimskoi Korsakovoi)”, *Russkii arhiv* (1867), nr. 7, p. 1069.
51. „Vospominaniia o Lialiceah”, *Istoriceskii vestnik*, vol. 120 (1910), nr. 4.
52. *Russkii bît po vospominaniiam sovremennikov. XVIII vek*, ceast 2, *Ot petra do pavla I* (Moscova, 1918), p. 66.
53. D.I. Zavalişin, „Vospominaniia o grafe A.I. Osterman-Tolstom (1770-1851)”, *Istoriceskii vestnik*, vol. 2, nr. 5 (1880), p. 90; Lavrentieva, *Svetskii etiket puşkinskoi porî*, p. 376.
54. S.M. Volkonski, *Moi vospominaniia*, 2 vol. (Moscova, 1992), vol. 2, p. 191.
55. E.V. Dukov, „Polihroniia rossiiskih razvlecenii XIX veka”, în *Razvlekatelnaia kultura Rossii XVIII-XIX vv.* (Moscova, 2000), p. 507.
56. S.I. Taneev, „Maskaradî v stolişah”, *Russkii arhiv* (1885), nr. 9, p. 152.
57. C. Emerson, *The Life of Musorgsky* (Cambridge, 1999), pp. 122, 169.
58. N. Sultanov, „Vozrojdenie russkogo iskusstva”, *Zodcii* (1881), nr. 2, p. ii.

59. Despre Solnțev și Școala Stroganov, vezi E. Kirichenko, *Russian Design and the Fine Arts: 1750-1917* (New York, 1991), pp. 78-86.
60. V.I. Plotnikov, *Folklor i russkoe izobratelnoe iskusstvo vtoroi polovinî XIX veka* (Leningrad, 1987), p. 58.
61. V. Stasov, *Izbrannîe socineniia*, 3 vol. (Moscova-Leningrad, 1937), vol. 2, p. 214.
62. Citat în Kirichenko, *Russian Design and the Fine Arts*, p. 109.
63. *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, ed. și trad. J. Leyda și S. Bertensson (New York, 1947), pp. 17-18.
64. *M.A. Balakirev: vospominaniia i pisma* (Leningrad, 1962), p. 320.
65. V. Stasov, „Dvadtsat pisem Turgheneva i moe znakomstvo s nim", în *Sobranie kriticeskih materialov dlia izuceniia proizvedenii I.C. Turgheneva*, 2 vol. (Moscova, 1915), vol. 2, vîp. 2, p. 291.
66. *V.V. Stasov i russkoe iskusstvo* (Sankt-Petersburg, 1998), p. 23.
67. Vezi strălucitul eseu al lui R. Taruskin „How the Acorn Took Root", în *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997), cap. 8.
68. V.V. Stasov, *Izbrannîe socineniia*, 2 vol. (Moscova, 1937), vol. 2, p. 536.
69. *Ibidem*, p. 557.
70. Vezi R. Taruskin, *Defining Russia Musically*, pp. xiii și urm.
71. N.A. Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, trad. J. Joffe (Londra, 1924), p. 331; V.V. Yastrebtsev, *Reminiscences of Rimsky-Korsakov*, trad. F. Jonas (New York, 1985), p. 38.

72. *The Musorgsky Reader*, p. 120.
73. N.M. Karamzin, *Istoriia gosudarstva rossiiskogo*, 12 vol. (Sankt-Petersburg, 1892), vol. 11, p. 57.
74. R. Taruskin, „«The Present in the Past»: Russian Opera and Russian Historiography, *c.* 1870”, în M.H. Brown (ed.), *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz* (Ann Arbor, 1984), pp. 128-129.
75. *Ibidem*, pp. 124-125.
76. N.I. Kostomarov, *Sobranie socineniia*, 8 vol. (Sankt-Petersburg, 1903-1906), vol. 2, p. 43.
77. M.P. Musorgski, *Pisma* (Moscova, 1981), p. 138.
78. *The Musorgsky Reader*, pp. 17-18.
79. *Modest Petrovici Musorgski. Literaturnoe nasledie*, 2 vol. (Moscova, 1971-1972), vol. 1, p. 132.
80. *The Musorgsky Reader*, p. 244.
81. M.A. Voloșin, „Surikov (materialî dlia biografii)”, *Apollon* (1916), nr. 6-7, p. 65.
82. S. Glagol, „V.I. Surikov”, *Nașa starina* (1917), nr. 2, p. 69; Voloșin, „Suritov”, p. 56.
83. *Vasili Ivanovici Surikov. Pisma, vospominaniia o hudojnike* (Leningrad, 1977), p. 185; V.S. Kemenov, *V.I. Surikov. Istoriceskaia jivopis, 1870-1890* (Moscova, 1987), p. 385.
84. Kemenov, *V.I. Surikov*, p. 402.
85. J. Bradley, „Moscow: From Big Village to Metropolis”, în M. Hamm (ed.), *The City in Late Imperial Russia* (Bloomington, 1986), p. 13.
86. V.G. Belinski, *Socineniia*, 4 vol. (Sankt-Petersburg, 1900), vol. 4, p. 198.
87. M.M. Dostoievski, „«Groza» A.N. Ostrovskogo”, *Svetoci*, vol. 2 (martie 1860), pp. 7-8.

88. J. Patouillet, *Ostrovski et son théâtre de mœurs russes* (Paris, 1912), p. 334.
89. V. Nemirovitch-Dantchenko, *My Life in the Russian Theatre*, trad. J. Cournos (Londra, 1968), pp. 131-132.
90. Citat în S. Grover, „Savva Mamontov and the Mamontov Circle, 1870-1905: Artistic Patronage and the Rise of Nationalism in Russian Art", disertație de doctorat (University of Wisconsin, 1971), p. 18.
91. C. Stanislavski, *My Life in Art* (Londra, 1948), p. 296; Nemirovitch-Dantchenko, *My Life*, p. 117.
92. *Pisma hudojnikov Pavlu Mihailoviciu Tretiakovu 1856-1869* (Moscova, 1960), p. 302.
93. Ia. Mincenkov, *Vospominaniia o peredvijnikah* (Leningrad, 1963), p. 118.
94. A. Benois, *Vozniknoveniia mira iskusstva* (Leningrad, 1928), p. 23.
95. Citat în J. Ruckman, *The Moscow Business Elite: A Social and Cultural Portrait of Two Generations, 1840-1905* (DeKalb, Ill., 1984), p. 98.
96. V.I. Konașevici, „O sebe i svoem dele", *Novîi mir*, nr. 10 (1965), p. 10.
97. A. Cehov, „Poprîgunia", *Polnoe sobranie socinenii*, 30 vol. (Moscova, 1974-1983), vol. 7, p. 9. [trad. rom.: A.P. Cehov, „Zvăpăiata", în *Stepa și alte povestiri*, traducere și note de Adriana Liciu, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 270 – n.tr.]
98. RGIA, f. 528, op. 1, d. 960, ll. 9-10; f. 1340, op. 1, d. 545, l. 10; f. 472, op. 43, d. 19, l. 179.
99. *Viktor Mihailovici Vasnețov: jizn i tvorcestvo* (Moscova, 1960), p. 148.

100. Plotnikov, *Folklor i russkoe izobratelnoe iskusstvo vtoroi polovinî XIX veka*, p. 156.
101. *Vrubel: perepiska, vospominaniia o hudojnike* (Moscova, 1963), p. 79.
102. Stanislavski, *My Life in Art*, pp. 141-142.
103. SP-PLMD, f. 640, op. 1, d. 1003, ll. 25-32.
104. Citat în V.V. Iastrebțev, *Nikolai Andreevici Rimski-Korsakov: vospominaniia, 1886-1908*, 2 vol. (Leningrad, 1959-1960), vol. 1, p. 434.
105. RGIA, f. 799, „Șerez 10 let posle proțessa po neizdannîm dokumentam” (1910).
106. Stanislavski, *My Life in Art*, pp. 12, 22-23.
107. Nemirovitch-Dantchenko, *My Life in the Russian Theatre*, pp. 80-81, 159-160.
108. *Ibidem*, p. 108.
109. *Ibidem*, p. 188.
110. A. Cehov, *Sredi milîh moskvicei* (Moscova, 1988), p. 3.
111. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 11, p. 311.
112. O. Mandelștam, „O pese A. Cehova «Diadia Vania»”, *Sobranie socinenii*, 4 vol. (Paris, 1981), vol. 4, p. 107.
113. A. Chekhov, *Plays*, trad. E. Fen (Harmondsworth, 1954), p. 306. [trad. rom.: *Trei surori*, în *Livada de vișini. Trei surori*, ed. cit., p. 178 – n.tr.]
114. Citat în D. Rayfield, *Understanding Chekhov* (Londra, 1999), p. 117.
115. A.P. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii i pisem*, 18 vol. (Moscova, 1973-1983), vol. 17, p. 17.
116. Chekhov, *Plays*, pp. 244-245. [trad. rom.: A.P. Cehov, *Unchiul Vanea*, în *Pescărușul. Unchiul Vanea*, traducere de

Moni Ghelerter și R. Teculescu, Editura Polirom, Iași, 2016, p. 182 – n.tr.]

117. P.S. Șeremetev, *O russkih hudojestvennîh promîslah* (Moscova, 1915), p. 469.

118. Nemirovitch-Dantchenko, *My Life in the Russian Theatre*, p. 209.

119. A.P. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii i pisem*, 20 vol. (Moscova, 1944-1951), vol. 20, p. 160.

120. E. Clowes, „Social Discourse in the Moscow Art Theatre", în E. Clowes, S. Kassow și J. West (eds.), *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia* (Princeton, 1991), p. 279.

121. V. Meyerhold, „The Naturalistic Theatre and the Theatre of Mood", în *Meyerhold on Theatre*, trad. și ed. Edward Braun (Londra, 1969), p. 29.

122. Citat în S. Grover, „The World of Art Movement in Russia", *Russian Review*, vol. 32, nr. 1 (1973), p. 34.

123. A. Belîi, *Mejdu dvuh revoliuții* (Leningrad, 1934), p. 244.

124. *Ibidem*, pp. 219, 224-225.

125. A. Lentulov, „Avtobiografiia", în *Sovetskie hudojniki*, 3 vol. (Moscova, 1937), vol. 1, p. 162.

126. F. Bowers, *Scriabin*, 2 vol. (Londra, 1969), vol. 2, p. 248.

127. „Din stradă în stradă" (1913), în V. Maiakovski, *Polnoe sobranie socinenii*, 13 vol. (Moscova, 1955-1961), vol. 1, pp. 38-39. [traducere în română de Leo Butnaru – n.tr.]

128. Citat în N. Hardjiev și V. Trenin, *Poeticeskaia kultura Maiakovskogo* (Moscova, 1970), p. 44. Despre legăturile strânse dintre Maiakovski și Malevici, vezi J. Stapanian, *Mayakovsky's Cubo-Futurist Vision* (Houston, Texas, 1986), mai ales cap. 4.

129. M. Tsvetaeva, *A Captive Spirit: Selected Prose*, trad. și ed. J. King (Londra, 1983), p. 168. Versul face parte din ciclul „Poeme pentru Ahmatova”, în *Socineniia v dvuh tomah* (Moscova, 1980), vol. 1, p. 85. [trad. rom.: Marina Țvetaeva, *Singură în noapte*, traducere de Leo Butnaru, Editura Alfa, Iași, 2011, p. 40 – n.tr.]

130. N. Mandelstam, *Hope Abandoned*, trad. M. Hayward (Londra, 1989), p. 467. [trad. rom.: Nadejda Mandelștam, *Speranță abandonată. Memorii*, vol. 2, traducere, note și indice de Nicolae Iliescu, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 449 – n.tr.]

131. M. Bulgakov, *The Master and Margarita*, trad. M. Glenny (Londra, 1984), p. 397. [trad. rom.: M. Bulgakov, *Maestrul și Margareta*, traducere de Natalia Radovici, Editura Polirom, Iași, 2014, p. 462 – n.tr.]

132. „Spring” (1944), în C. Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography*, 2 vol. (Cambridge, 1989-1998), vol. 2, p. 202.

4

Căsnicia țărănească

1. O.V. Aptehman, *Obșcestvo „Zemlia i Volia” 70-h godov* (Petrograd, 1924), p. 168.

2. Citat în T. Szamuely, *The Russian Tradition* (Londra, 1974), p. 201.

3. F.M. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, 30 vol. (Leningrad, 1972-1988), vol. 18, p. 57.

4. G.I. Uspenski, *Polnoe sobranie socinenii*, 15 vol. (Moscova-Leningrad, 1940-1954), vol. 14, pp. 576-577.

5. I.S. Turgheniev, *Polnoe sobranie socineniia i pisem*, 28 vol. (Moscova-Leningrad, 1960-1968), vol. 2, p. 160.
6. „Liniște” (1857), în N.A. Nekrasov, *Socineniia*, 3 vol. (Moscova, 1959), vol. 1, p. 201.
7. F. Buslaev, „Etnograficeskie vîmîslî nașih predkov”, *Sbornik antropologhiceskih i etnograficeskih statei o Rossii i stranah ei prilejașcih* (Moscova, 1868), p. 95.
8. I.D. Beliaev, „Po povodu etnograficeskoi vîstavki imeiușcei otkrîtsia vesnoi 1867 goda”, *Den* (1865), nr. 41, p. 983.
9. Vezi C. Frierson, *Peasant Icons: Representations of Rural People in Late Nineteenth-century Russia* (Oxford, 1993), p. 128.
10. B. Sokolov, „Mujik v izobrajenii Turgheneva”, în I.N. Rozanov și Iu.M. Sokolov (eds.), *Tvorcestvo Turgheneva: sbornik statei* (Moscova, 1920), p. 203.
11. S. Birkenmayer, *Nikolaj Nekrasov: His Life and Poetic Work* (Haga, 1968), p. 76. Acuzația de „atac asupra poeziei” a fost făcută de A. Grigoriev, „Stihotvoreniia N. Nekrasova”, *Vremia*, vol. 12 (1862), p. 38.
12. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 22, p. 44. [trad. rom.: *Jurnal de scriitor*, ed. cit., p. 259 – n.tr.]
13. K.S. Aksakov, *Polnoe sobranie socinenii*, 2 vol. (Sankt-Petersburg, 1861), vol. 1, p. 292.
14. F. Dostoevsky, *A Writer’s Diary*, trad. K. Lantz (Illinois, 1993), p. 160 și *passim*.
15. V.G. Belinski, *Izbrannîe filosofskie socineniia*, 2 vol. (Moscova, 1948), vol. 2, p. 443.
16. Vezi, de exemplu, I.S. Aksakov, „Moskva, 24 marta”, în *Den* (24 martie 1862), pp. 2-3.

17. A. Blok, „The People and the Intelligentsia”, în M. Raeff, *Russian Intellectual History: An Anthology* (New Jersey, 1978), p. 359.
18. Szamuely, *The Russian Tradition*, p. 383.
19. Pentru o perspectivă instructivă asupra profundei ambivalențe a lui Turgheniev în această privință, vezi A. Kelly, „The Nihilism of Ivan Turgenev”, în *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998).
20. F. Seeley, *Turgenev: A Reading of His Fiction* (Cambridge, 1991), p. 339.
21. V.S. Pritchett, *The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev* (Londra, 1977), p. 216.
22. GARF, f. 112, op. 1, d. 395, l. 96.
23. Aptehman, *Obșcestvo „Zemlia i Volia” 70-h godov*, p. 145.
24. GARF, f. 112, op. 1, d. 282, l. 151.
25. I. Repin, *Dalekoe i blizkoe*, ed. a V-a (Moscova, 1960), p. 238.
26. *Ibidem*, p. 247.
27. *Ibidem*, p. 272.
28. *Ibidem*, pp. 251-252, 272-273.
29. V.V. Stasov, *Izbrannîe socineniia*, 2 vol. (Moscova, 1937), vol. 1, p. 94.
30. E. Valkenier, *Ilya Repin and the World of Russian Art* (New York, 1990), p. 32.
31. Vezi scrisorile lui către Antokolski, în IRL LAN, f. 294, op. 1, d. 22.
32. *I. Repin. Izbrannîe pisma v dvuh tomah* (Moscova, 1969), vol. 1, pp. 184-185.
33. R. Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue* (Princeton, 1993), p. 9.

34. *The Musorgsky Reader: A Life of Modeste Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, trad. și ed. J. Leyda și S. Bertensson (New York, 1947), p. 244.
35. *M.P. Musorgski. Pisma i dokumentî* (Moscova-Leningrad, 1932), p. 251.
36. Pentru o critică inovatoare a versiunii narodniciste, vezi R. Taruskin, *Musorgsky*, mai ales „Who Speaks for Musorgsky?", pp. 3-37.
37. M.P. Musorgski, *Literaturnoe nasledie*, 2 vol. (Moscova, 1971-1972), vol. 1, p. 270.
38. N. Gogol, *Village Evenings near Dikanka and Mirgorod*, trad. C. English (Oxford, 1994), p. 12. [trad. rom.: „Iarmarocul din Sorocinți", în *Mantaua. Povestiri. Nuvele*, ed. cit., pp. 27-28 – n.tr.]
39. *M.P. Musorgski. Pisma i documentî*, p. 250.
40. *V.V. Stasov. Pisma k deiateliam russkoi kulturî*, 2 vol. (Moscova, 1962), vol. 1, p. 19.
41. *I. Repin. Izbrannîe pisma*, vol. 1, p. 143.
42. Repin, *Dalekoe i blizkoe*, p. 382.
43. *Tolstoy's Diaries*, ed. și trad. R.F. Christian (Londra, 1994), p. 100.
44. V. Shklovsky, *Lev Tolstoy*, trad. O. Shartse (Moscova, 1988), p. 33.
45. A. Fodor, *Tolstoy and the Russians: Reflections on a Relationship* (Ann Arbor, 1984), p. 27.
46. A.N. Wilson, *Tolstoy* (Londra, 1988), pp. 219-220.
47. *Reminiscences of Lev Tolstoy by His Contemporaries* (Moscova, 1965), pp. 148-149.
48. Citat în K. Feuer, *Tolstoy and the Genesis of* War and Peace (Cornell, 1996), p. 29.

49. Lev Tolstoy, *Anna Karenin*, trad. R. Edmonds (Harmondsworth, 1974), pp. 272-273. [trad. rom.: *Anna Karenina*, ed. cit., pp. 287-288 – n.tr.]
50. *Tolstoy's Diaries*, p. 134.
51. *Ibidem*.
52. *Ibidem*, p. 140.
53. *Pisma k A.B. Drujininu. Gosudarstvennîi literaturnîi muzei* (Moscova, 1948), p. 328.
54. Vezi V.S. Pritchett, *The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev* (Londra, 1977), p. 71.
55. L.N. Tolstoi, *Polnoe sobranie socinenii*, 90 vol. (Moscova-Leningrad, 1928-1958), vol. 57, p. 218.
56. Tolstoi, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 7, p. 58.
57. Citat în A. Tolstoy, „Tolstoy and the Peasants", *Russian Review*, vol. 19, nr. 2 (aprilie 1960), p. 151.
58. *I.E. Repin i L.N. Tolstoi*, 2 vol. (Moscova-Leningrad, 1949), vol. 2, p. 36.
59. Repin, *Dalekoe i blizkoe*, p. 370.
60. Lev Tolstoy, *War and Peace*, trad. L. și A. Maude (Oxford, 1998), p. 1040. [trad. rom.: *Război și pace*, ed. cit., vol. 2, p. 557 – n.tr.]
61. I. Tolstoy, *Tolstoy, My Father: Reminiscences*, trad. A. Dunnigan (Londra, 1972), p. 174.
62. L. Tolstoy, *Anna Karenin*, trad. R. Edmonds (Harmondsworth, 1974), p. 467. [trad. rom.: *Anna Karenina*, ed. cit., p. 501 – n.tr.]
63. A. Pushkin, *Eugene Onegin*, trad. J. Falen (Oxford, 1990), pp. 65-66. [trad. rom.: *Evgheni Oneghin*, ed. cit., pp. 75-76 – n.tr.]
64. Tolstoy, *Anna Karenin*, pp. 481-482. [trad. rom.: *Anna Karenina*, ed. cit., pp. 516-517 – n.tr.]

65. Vezi J. Hajnal, „European Marriage Patterns in Perspective”, în D. Glass și D. Eversley (eds.), *Population in History: Essays in Historical Demography* (Londra, 1965), pp. 101-143.
66. P. Laslett, „Characteristics of the Western Family Considered over Time”, în *Family Life and Illicit Love in Earlier Generations* (Cambridge, 1977), p. 29.
67. D.A. Sverbeev, *Zapiski, 1799-1826*, 2 vol. (Moscova, 1899), vol. 2, p. 43.
68. E.I. Raevskaia, „Vospominaniia”, *Russkii arhiv* (1883), kn. 2, cap. 3, p. 72.
69. Despre obiceiurile și ritualurile țărănești de nuntă, vezi C. Worobec, *Peasant Russia: Family and Community in the Post-emancipation Period* (Princeton, 1991), cap. 4 și 5.
70. V. Dal, *Tolkovîi slovar jivogo velikorusskogo iazîka*, 4 vol. (Sankt-Petersburg, 1882), vol. 3, p. 119.
71. W.R. Shedden-Ralston, *The Songs of the Russian People, as Illustrative of Slavonic Mythology and Russian Social Life* (Londra, 1872), p. 289.
72. S.T. Aksakov, *The Family Chronicle*, trad. M. Beverley (Westport, Conn., 1985), p. 108.
73. N. Ceciulin, *Russkoe provințialnoe obșcestvo vo vtoroi polovine XVIII veka* (Sankt-Petersburg, 1889), pp. 43-44.
74. Aksakov, *The Family Chronicle*, p. 109.
75. *Russkii bît po vospominaniiam sovremennikov. XVIII vek*, ceast 2, *Ot petra do pavla I* (Moscova, 1918), p. 275.
76. Pushkin, *Eugene Onegin*, p. 168. [trad. rom.: *Evgheni Oneghin*, ed. cit., p. 194 – n.tr.]
77. F.F. Vighel, *Zapiski*, ceast 1 (Moscova, 1891), p. 174.

78. Tolstoy, *Anna Karenin*, pp. 483-484. [trad. rom.: *Anna Karenina*, ed. cit., p. 518 – n.tr.]
79. Ceciulin, *Russkoe provinţialnoe obşcestvo vo vtoroi polovine XVIII veka*, p. 44.
80. W. Wagner, *Marriage, Property, and Law in Late Imperial Russia* (Oxford, 1994), p. 63.
81. *Ibidem*, p. 134.
82. Vezi și *ibidem*, p. 66.
83. V. Dal, *Poslovițî russkogo naroda*, 2 vol. (Moscova, 1984), vol. 1, p. 291.
84. Dostoievski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 21, p. 21. [trad. rom.: *Jurnal de scriitor*, ed. cit., pp. 53-54 – n.tr.]
85. A. Labzina, *Vospominaniia* (Sankt-Petersburg, 1914), pp. 16-109.
86. M. Adam, „Iz semeinoi hroniki", *Istoriceskii vestnik*, vol. 94, nr. 12 (1903), pp. 816-821.
87. Wagner, *Marriage, Property and Law in Late Imperial Russia*, p. 70.
88. Tolstoy, *Anna Karenin*, p. 483. [trad. rom.: *Anna Karenina*, ed. cit., p. 517 – n.tr.]
89. Tolstoi, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 52, p. 143.
90. A. Chekhov, „Peasants", în *The Kiss and Other Stories*, trad. R. Wilks (Harmondsworth, 1982), pp. 79-80. [trad. rom.: A.P. Cehov, „Mujicii", în *Logodnica și alte povestiri*, traduceri de Alexandra Bărcăcilă, Anda Boldur, Otilia Cazimir, Alice Gabrielescu, Nicolae Guma, Tia Mureș, Tatiana Panaitescu, Natalia Radovici, Mihail Sevastos, Xenia Stroe, Ștefana Velisar-Teodoreanu, Editura Polirom, Iași, 2009, pp. 567-568 – n.tr.]

91. *L.N. Tolstoi i A.P. Cehov: Rasskazîvaiut sovremenniki, arhivî, muzei* (Moscova, 1998), p. 233.
92. A.P. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii*, 30 vol. (Moscova, 1974-1983), vol. 9, pp. 519-523; D. Rayfield, *Anton Chekhov: A Life* (Londra, 1997), p. 431.
93. D. Rayfield, *Chekhov: The Evolution of His Art* (Londra, 1975), p. 177.
94. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 9, p. 400.
95. A. Chekhov, *Letters of Anton Chekhov*, selecție de S. Karlinsky (Londra, 1973), p. 237.
96. Rayfield, *Chekhov: The Evolution of His Art*, p. 171.
97. P. Gatrell, *The Tsarist Economy 1850-1917* (Londra, 1986), pp. 50-51; G.T. Robinson, *Rural Russia under the Old Régime* (Berkeley, 1932), pp. 94-97; T. Shanin, *The Awkward Class* (Oxford, 1972), p. 48.
98. J. Brooks, *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861-1917* (Princeton, 1985), pp. 13, 55-56.
99. S.T. Semenov, *Dvadțat piat let v derevne* (Petrograd, 1915), pp. 5-6.
100. T. Lindstrom, „From Chapbooks to Classics: The Story of the Intermediary”, *The American Slavic and East European Review*, vol. 15 (1957), p. 193.
101. *Ibidem*, p. 195.
102. *Landmarks: A Collection of Essays of the Russian Intelligentsia*, trad. M. Schwartz (New York, 1977), pp. 80-81.
103. *A.M. Gorki v epohu revoliuții, 1905-1907 gg. Materialî, vospominaniia, issledovaniia* (Moscova, 1957), p. 52.
104. T. Marullo, *Ivan Bunin: Russian Requiem, 1885-1920* (Chicago, 1993), pp. 112-113.

105. I. Bunin, *Stories and Poems*, trad. O. Shartse (Moscova, 1979), p. 179.
106. Citat în R. Pipes, *The Russian Revolution, 1899-1919* (Londra, 1990), p. 113.
107. M. Gorky, *Letters* (Moscova, 1964), p. 54.
108. M. Gorky, *My Childhood* (Harmondsworth, 1966), p. 9. [trad. rom.: *Copilăria*, traducere de Cezar Petrescu, Editura Polirom, Iași, 2013, pp. 241-242 – n.tr.]
109. M. Gorky, *My Universities* (Harmondsworth, 1966), pp. 140-150. [trad. rom.: M. Gorki, *Universitățile mele*, traducere de Marcel Gafton și Maria Roth, Editura Univers, București, 1972, p. 150 – n.tr.]
110. M. Gorky, „On the Russian Peasantry", în R.E.F. Smith (ed.), *The Russian Peasant 1920 and 1984* (Londra, 1977), pp. 18-19.
111. Citat în R. Buckle, *Diaghilev* (New York, 1979), p. 300.
112. *V.D. Polenov. E.D. Polenova. Hronika semi hudojnikov* (Moscova, 1964), p. 363.
113. N.V. Polenova, *Abramțevo: vospominaniia* (Moscova, 1922), p. 44.
114. *V.D. Polenov. E.D. Polenova. Hronika semi hudojnikov*, p. 507.
115. M. Tenișeva, *Vpeceatleniia moei jizni* (Paris, 1933), p. 337.
116. W. Salmond, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917* (Cambridge, 1996), p. 86.
117. S. Diaghilev, „Neskolko slov o S.V. Maliutine", *Mir iskusstva*, nr. 4 (1903), pp. 159-160.
118. Tenișeva, *Vpeceatleniia moei jizni*, p. 263.

119. S. Diaghilev, „Slojnîe voprosî. Naș mnimîi upadok”, *Mir iskusstva*, nr. 1 (1898-1899), pp. 10-11.
120. A. Benua, *Moi vospominaniia*, 2 vol. (Moscova, 1980), vol. 1, p. 500.
121. A. Haskell, *Diaghileff. His Artistic and Private Life* (Londra, 1935), p. 160.
122. S. Diaghilev, „Evropeiskie vîstavki i russkie hudojniki”, *Novosti i birjevaia gazeta* (26 august 1896).
123. M. Normand, „La Russie à l’Exposition”, *L’Illustration* (5 mai 1900), pp. 282-283.
124. Vezi Salmond, *Arts and Crafts in Late Imperial Russia*, pp. 102-103, 161-163.
125. Tenișeva, *Vpeceatleniia moei jizni*, p. 426.
126. Citat în *Serghei Diaghilev i russkoe iskusstvo* (Moscova, 1982), pp. 109-110.
127. Prince P. Lieven, *The Birth of the Ballets-Russes* (Londra, 1936), p. 56.
128. R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, 2 vol. (Oxford, 1996), vol. 1, p. 536.
129. N.A. Rimski-Korsakov, *Polnoe sobranie socinenii: literaturnîe proizvedeniia i perepiska,* 8 vol. (Moscova, 1955-1982), vol. 8b, p. 105.
130. P. Ceaikovski, *Polnoe sobranie socinenii: literaturnîe proizvedeniia i perepiska* (Moscova, 1953-1981), vol. 15b, p. 293.
131. A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet* (Londra, 1941), p. 124.
132. *Ibidem*, p. 266.

133. A. Benois, „Russkie spektakli v Parije”, *Reci* (25 iulie 1909), p. 2.
134. A. Benois, „Hudojestvennîe pisma: russkie spektakli v Parije: «Jar ptița»”, *Reci* (18 iulie 1910).
135. Pentru o analiză strălucită a muzicii și a scenariului, vezi Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, vol. 1, cap. 9.
136. E. Lineva, *Velikorusskie pesni v narodnoi garmonizații*, 2 vol. (Sankt-Petersburg, 1904-1909). Există și o versiune în limba engleză: *The Peasant Songs of Great Russia as They Are in the Folk's Harmonization: Collected and Transcribed from Phonograms by Eugenie Lineff* (Sankt-Petersburg, 1905-1912).
137. Lineva, *Velikorusskie pesni v narodnoi garmonizații*, vol. 2, pp. xxv-xxvi.
138. L. Bakst, „Puti klassițizma v iskusstve”, *Apollon*, nr. 2 (1909), p. 77.
139. Pentru o analiză detaliată, vezi Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, vol. 1, pp. 695-717.
140. N. Rerih, „Na Kurgane”, în *Pervaia kniga* (Moscova, 1914).
141. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, vol. 1, pp. 881-886.
142. Pentru o analiză strălucită a acestor surse folclorice, vezi *ibidem*, pp. 891-965.
143. Citat în M. Oliver, *Stravinsky* (Londra, 1995), p. 88.
144. R. Rolland, *Journal des années de guerre, 1914-1919* (Paris, 1952), p. 59.
145. E. White, *Stravinsky: The Composer and His Works* (Londra, 1979), p. 151.

146. Notele cântecelor nu sunt publicate. Ele se găsesc în Arhiva Paul Sacher din Basel (Caietul A Igor Stravinski). Despre efortul emoțional investit în cântece, vezi Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, vol. 2, p. 1192.

147. I. Stravinsky și R. Craft, *Expositions and Developments* (Berkeley, 1980), p. 138. Stravinski a făcut observația pentru prima oară în *Chronique de ma vie*, 2 vol. (Paris, 1935-1936).

148. C.-F. Ramuz, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, în *Œuvres complètes*, 20 vol. (Lausanne, 1941), vol. 14, p. 68.

149. Stravinsky și Craft, *Expositions and Developments*, p. 118.

150. B. Nijinska, „Creation of *Les Noces*”, *Dance Magazine* (decembrie 1974), p. 59.

5

În căutarea sufletului rusesc

1. L. Stanton, *The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination: Iconic Vision in Works by Dostoevsky, Gogol, Tolstoy, and Others* (New York, 1995), pp. 63-64.

2. S. Cetverikov, *Optina Pustîn* (Paris, 1951), p. 26.

3. *Ibidem*, p. 40; Stanton, *The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination*, p. 46.

4. Vezi și V. Lossky, *The Mystical Theology of the Eastern Church* (Londra, 1957), mai ales cap. 1.

5. R. Ware, *The Orthodox Church* (Harmondsworth, 1997), pp. 264-265.

6. A. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii*, 30 vol. (Moscova, 1974-1983), vol. 5, pp. 100-101 (traducere de Rosamund Bartlett).

7. A. Gherțen, *Bîloe i dumî*, 2 vol. (Moscova, 1962), vol. 1, p. 467.

8. L. Ouspensky, „The Meaning and Language of Icons”, în *The Meaning of Icons* (New York, 1982), p. 42.
9. Vezi M. Cherniavsky, *Tsar and People: Studies in Russian Myths* (New Haven, 1961), pp. 44-71.
10. A.K. Lelong, „Vospominaniia”, *Russkii arhiv* (1913), kn. 2, nr. 7, p. 65.
11. N.M. Zernov (ed.), *Na perelome: tri pokoleniia odnoi moskovskoi semi* (Paris, 1970), p. 228.
12. *Ibidem*, p. 230.
13. M. Nikoleva, „Certî starinnogo dvorianskogo bîta”, *Russkii arhiv* (1893), kn. 3, ceast 10, pp. 130-131.
14. V.N. Haruzina, *Proșloe. Vospominaniia detskih i otroceskih let* (Moscova, 1999), pp. 363-364.
15. V.D. Bonci-Bruevici, „O relighii, relighioznom sektanstve i țerkvi”, *Izbrannîe socineniia*, 3 vol. (Moscova, 1959-1963), vol. 1, pp. 174-175.
16. V.S. Soloviov, *O hristianskom edinstve* (Moscova, 1994), p. 171.
17. F. Dostoevsky, *A Writer's Diary*, trad. K. Lantz, 2 vol. (Londra, 1994), vol. 2, p. 1351. [trad. rom.: *Jurnal de scriitor*, ed. cit., p. 1207 – n.tr.]
18. A. Tereșcenko, *Bît russkogo naroda* (Sankt-Petersburg, 1848), ceast 3, p. 254.
19. K.V. Cistov, *Russkie narodnîe soțialno-utopiceskie leghendî XVII-XIX vv.* (Moscova, 1967), pp. 290-291; N.K. Rerih, „Serdțe Azii”, în *Izbrannoe* (Moscova, 1979), p. 177.
20. Z. Ghippius, „Svetloe ozero. Dnevnik”, *Novîi put* (1904), nr. 1, pp. 168-169.
21. Cistov, *Russkie narodnîe soțialno-utopiceskie leghendî XVII-XIX vv.*, pp. 239-240, 248-249.

22. *Ibidem*, pp. 261-270.
23. Stanton, *The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination*, p. 51.
24. V. Setchkarev, *Gogol: His Life and Works* (New York, 1965), p. 5.
25. V. Veresaev, *Gogol v jizni: sistemaceskii svod podlinnîh svidetelstv sovremennikov* (Moscova, 1990), p. 43.
26. Vezi scrisoarea lui Gogol către S.P. Șevîriov („Am venit la Hristos pe calea protestantă”) în *Letters of Nikolai Gogol*, ed. și trad. C. Proffer (Ann Arbor, 1967), pp. 171-172.
27. G. Florovski, *Puti russkogo bogosloviia* (Paris, 1937), p. 262.
28. Vezi J. Schillinger, „Gogol’s «The Overcoat» as a Travesty of Hagiography”, *Slavic and East European Journal*, 16 (1972), pp. 36-41; V.E. Vetlovskaia, „Jitiinîe istociniki gogolevskoi «Șinel»”, *Russkaia literatura*, 1 (1999), pp. 18-35.
29. L. Knapp, „Gogol and the Ascent of Jacob’s Ladder: Realization of Biblical Metaphor”, *Christianity and the Eastern Slavs*, *Californian Slavic Studies*, vol. 3, nr. 18 (1995), p. 8.
30. Florovski, *Puti russkogo bogosloviia*, p. 278.
31. K. Aksakov, *Polnoe sobranie socinenii*, 3 vol. (Moscova, 1861-1880), vol. 1, p. 630.
32. F. Odoevsky, *Russian Nights*, trad. O. Koshansky-Olienikov și R.E. Matlaw (New York, 1965), pp. 37-38.
33. „Necito o vrojdennom svoistve duș rossiiskih”, *Zritel* (1792), nr. 3, p. 173.
34. N. Gogol, „Taras Bulba”, în *Village Evenings near Dikanka and Mirgorod*, trad. C. English (Oxford, 1994), pp. 327-328. [trad. rom.: „Taras Bulba”, în *Mantaua. Povestiri. Nuvele*, ed. cit., p. 353 – n.tr.]

35. N. Gogol, *Dead Souls*, trad. D. Magarshack (Harmondsworth, 1961), p. 258. [trad. rom.: N.V. Gogol, *Suflete moarte*, traducere de Emil Iordache, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 305 – n.tr.]
36. M. Malia, *Alexander Herzen and the Birth of Russian Socialism* (Cambridge, 1961), p. 223.
37. *Letters of Nikolai Gogol*, p. 162.
38. V.A. Kotelnikov, „Optina pustîn i russkaia literatura”, *Russkaia literatura*, nr. 1 (1989), p. 69.
39. N. Gogol, *Polnoe sobranie socinenii*, 14 vol. (Moscova-Leningrad, 1937-1952), vol. 6, p. 200; vol. 10, p. 181. Vezi și E.A. Smirnova, *Poema Gogolia „Mertvîe duși”* (Leningrad, 1987), pp. 70-74.
40. Smirnova, *Poema Gogolia „Mertvîe duși”*, p. 143.
41. Gogol, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 14, p. 191.
42. N.V. Gogol, *Pisma*, 4 vol. (Sankt-Petersburg, f.d.), vol. 2, p. 508.
43. V.G. Belinski, *Polnoe sobranie socinenii*, 13 vol. (Moscova, 1953-1959), vol. 10, p. 212.
44. S.T. Aksakov, *Istoriia moego jakomstva s gogolem* (Moscova, 1960), p. 170.
45. Citat în D.P. Bogdanov, „Optina Pustîn i polomnicestvo v nee russkih pisatelei”, *Istoriceskii vestnik*, 112 (octombrie 1910), pp. 332-334.
46. Citat în J.M. Holquist, „The Burden of Prophecy: Gogol’s Conception of Russia”, *Review of National Literatures*, vol. 3, nr. 1 (1973), p. 39.
47. „Pismo k N.V. Gogoliu”, în Belinski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 4, p. 215.

48. I.S. Belliustin, *Description of the Clergy in Rural Russia*, trad. G. Freeze (Cornell, 1985), p. 35.
49. M. Gorky, *My Universities* (Harmondsworth, 1966), p. 122. [trad. rom.: *Universitățile mele*, ed. cit., p. 120 – n.tr.]
50. G. Fedotov, *The Russian Religious Mind*, 2 vol. (Cambridge, Mass., 1966), vol. 1, pp. 12-14, 358-362; J. Hubbs, *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture* (Bloomington, 1988), pp. 19-20.
51. V.G. Vlasov, „The Christianization of the Russian Peasants", în M. Balzer (ed.), *Russian Traditional Culture: Religion, Gender and Customary Law* (Londra, 1992), p. 25.
52. J. Billington, *The Face of Russia* (New York, 1999), p. 52.
53. E.A. Boriak, „Tradiționnîe znaniia, obriadî i verovaniia ukrainței sviazannîe s tkacestvom (seredina XIX v – nacealo XX v)", Kand. diss. (Universitatea din Kiev, 1989), p. 157.
54. P.P. Ciubinski, *Trudî etnograficesko-statisticeskoi ekspediții v zapadno-russkii krai* (Sankt-Petersburg, 1877), vol. 4, p. 4.
55. I.V. Kostolovski, „K poveriam o poiase krestian iaroslavskoi gubernii", *Etnograficeskoe obozrenie* (1909), nr. 1, pp. 48-49; I.A. Kremleva, „Ob evoliuții nekotorîh arhaicinîh obîceaev russkih", în *Russkie: semeinî i obșcestvennîi bît* (Moscova, 1989), p. 252.
56. A. Pushkin, *Eugene Onegin*, trad. J. Falen (Oxford, 1990), p. 52. [trad. rom.: *Evgheni Oneghin*, ed. cit., p. 62 – n.tr.]
57. N. Ceciulin, *Russkoe provințialnoe obșcestvo vo vtoroi polovine XVIII veka* (Sankt-Petersburg, 1889), p. 36; Lelong, „Vospominaniia", *Russkii arhiv*, kn. 2, nr. 6, p. 807.
58. Lelong, „Vospominaniia", *Russkii arhiv*, pp. 52-53.
59. C. Beaumont, *Serge Diaghilev* (Londra, 1933), p. 26.

60. În acest sens, vezi comentariile făcute de P.A. Viazemski în *Pușkin v vospominaniiah sovremennikov* (Moscova, 1985), p. 194.
61. A.P. Moghilianski, *Licinost Pușkina* (Sankt-Petersburg, 1993), p. 38; *Druzia Pușkina*, 2 vol. (Moscova, 1985), vol. 2, p. 318.
62. V.V. Gippius, *Gogol* (Ann Arbor, 1981), p. 176. Despre Tolstoi, vezi K. Parthe, „Death-masks in Tolstoy", *Slavic Review*, vol. 41, nr. 2 (1982), pp. 297-305; și, de același autor, „The Metamorphosis of Death in L.N. Tolstoy", *Language and Style*, vol. 18, nr. 2 (1985), pp. 205-214.
63. *Vospominaniia o Ceaikovskom* (Moscova, 1962), p. 29.
64. Vezi scrisoarea lui Dostoievski către V.V. Mihailov (16 martie 1878), în F. Dostoevsky, *Complete Letters*, ed. și trad. D. Lowe și R. Meyer, 5 vol. (Ann Arbor, 1988-1991), vol. 5, p. 18.
65. Stanton, *The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination*, pp. 174-175.
66. V.A. Kotelnikov, „Optina Pustîn i russkaia literatura", *Russkaia literatura*, nr. 1 (1989), pp. 20, 22.
67. F. Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, trad. D. Magarshack (Harmondsworth, 1988), pp. 51-53. [trad. rom.: F.M. Dostoievski, *Frații Karamazov*, traducere și note de Ovidiu Constantinescu și Isabella Dumbravă, Editura Polirom, Iași, 2011, pp. 66-70 – n.tr.]
68. *Ibidem*, p. 287. [p. 312 – n.tr.]
69. Dostoevsky, *Complete Letters*, vol. 5, p. 83.
70. J. Frank, *Dostoevsky: The Seeds of Revolt* (Princeton, 1977), pp. 43 și urm.

71. Dostoevsky, *A Writer's Diary*, vol. 1, p. 129. [trad. rom.: *Jurnal de scriitor*, ed. cit., p. 41 – n.tr.]
72. Dostoevsky, *Complete Letters*, vol. 1, p. 190 (am modificat traducerea).
73. F. Dostoevsky, *The House of the Dead*, trad. D. McDuff (Londra, 1985), pp. 35-36. [trad. rom.: F.M. Dostoievski, *Amintiri din casa morților*, traducere de Nicolae D. Gane, Editura RAO, București, 1997, p. 30 – n.tr.]
74. Dostoevsky, *A Writer's Diary*, vol. 2, pp. 351-355.
75. *Ibidem*, vol. 2, p. 354. [trad. rom.: *Jurnal de scriitor*, ed. cit., p. 264 – n.tr.]
76. *Ibidem*, vol. 2, p. 355. [pp. 265-266 – n.tr.]
77. *Ibidem*, vol. 2, pp. 347-348. [p. 257 – n.tr.]
78. Dostoevsky, *Complete Letters*, vol. 3, p. 114.
79. F.M. Dostoievski, *Pisma*, 4 vol. (Moscova, 1928-1959), vol. 1, p. 141.
80. F. Dostoevsky, *The Devils*, trad. D. Magarshack (Harmondsworth, 1971), p. 259 (sublinierea îmi aparține). [trad. rom.: F.M. Dostoievski, *Demonii*, traducere de Nicolae Gane, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 292 – n.tr.]
81. Pentru o discuție excelentă privind aceste aspecte la Dostoievski, vezi A. Kelly, „Dostoevsky and the Divided Conscience", în *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998), pp. 55-79. Pentru o argumentare asemănătoare, vezi T. Masaryk, *The Spirit of Russia*, 3 vol. (Londra, 1967), vol. 3, pp. 54-63.
82. Dostoevsky, *Complete Letters*, vol. 1, p. 95. [trad. rom.: F.M. Dostoievski, *Scrisori I (1837-1859)*, ediție îngrijită, traducere și studiu introductiv de Leonte Ivanov, Editura Polirom, Iași, 2018, p. 275 – n.tr.]

83. Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, p. 152. [trad. rom.: *Frații Karamazov*, ed. cit., pp. 169-170 – n.tr.]
84. F. Dostoevsky, *Crime and Punishment*, trad. D. McDuff (Harmondsworth, 1991), p. 629. [trad. rom.: F.M. Dostoievski, *Crimă și pedeapsă*, traducere de Adriana Liciu, Editura Polirom, Iași, 2016, p. 624 – n.tr.]
85. Iu. Mann, *V poiskah jivoi duși. „Mertvîe duși": pisatel – kritika – citatel* (Moscova, 1984), pp. 321-322; Gogol, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 14, pp. 264-265.
86. S.G. Volkonski, *Zapiski* (Sankt-Petersburg, 1901), p. 499.
87. Dostoevsky, *A Writer's Diary*, vol. 1, p. 130 (sublinierea îmi aparține). [trad. rom.: *Jurnal de scriitor*, ed. cit., p. 42 – n.tr.]
88. *Ibidem*, vol. 1, p. 135.
89. *Ibidem*, vol. 1, p. 162. [p. 44 – n.tr.]
90. Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, pp. 190, 339, 356. [trad. rom.: *Frații Karamazov*, ed. cit., pp. 313, 366, 385 – n.tr.]
91. *Ibidem*, p. 350. [pp. 378-379 – n.tr.]
92. *Ibidem*, pp. 596-597. [pp. 631-632 – n.tr.]
93. *Ibidem*, p. 667. [p. 705 – n.tr.]
94. *Ibidem*, p. 694. [pp. 732-733 – n.tr.]
95. Despre opiniile arhimandritului Buharev, care este posibil să fi avut o influență asupra lui Dostoievski, vezi G. Freeze, „Die Laisierung des Archimandriten Feodor (Bucharev) und
ihre kirchenpolitische Hintergründe. Theologie und Politik im Russland der Mitte des 19. Jahrhunderts", *Kirche im Osten*, 28 (1985), pp. 26-52. Vezi și K. Onasch, „En quête d'une orthodoxie «alternative». Le Christ et l'église dans l'œuvre de F.M. Dostoïevski", *Mille ans de christianisme russe 988-*

1988. Actes du Colloque International de L'Université de Paris X-Nanterre 20-23 Janvier 1988 (Paris, 1989), pp. 247-252.

96. Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, pp. 65-75 (citatul se află la pagina 73). [trad. rom.: *Frații Karamazov*, ed. cit., pp. 81-91 – n.tr.] Pentru contextul politic, vezi O. Khakhordin, „Civil Society and Orthodox Christianity", *Europe-Asia Studies*, vol. 50, nr. 6 (1998), pp. 949-968.

97. Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, pp. 73-74. [trad. rom.: *Frații Karamazov*, ed. cit., p. 90 – n.tr.] Despre legătura cu Optina, vezi Stanton, *The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination*, pp. 174-175.

98. V.S. Soloviov, *Sobranie socinenii*, 6 vol. (Sankt-Petersburg, 1901-1907), vol. 3, p. 182.

99. Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, p. 612. [trad. rom.: *Frații Karamazov*, ed. cit., p. 966 – n.tr.]

100. *Ibidem*, p. 32. [p. 45 – n.tr.]

101. V. Lebedev, „Otrîvok iz romana «Bratia Karamazovî» pered sudom țenzurî", *Russkaia literatura*, nr. 2 (1970), pp. 123-125.

102. Dostoevsky, *A Writer's Diary*, vol. 2, p. 1351. [trad. rom.: *Jurnal de scriitor*, ed. cit., p. 1207 – n.tr.]

103. Vezi R. Gustafson, *Leo Tolstoy, Resident and Stranger: A Study in Fiction and Theology* (Princeton, 1986).

104. *Ibidem*, pp. 334-335.

105. Vezi, de exemplu, N. Berdiaev, „Vethii i novîi zavet v relighioznom soznanii L. Tolstogo", în *O relighii Lva Tolstogo* (Moscova, 1912). Pentru mai multe detalii asupra acestor viziuni, vezi D. Matual, *Tolstoy's Translation of the Gospels: A Critical Study* (Lewiston, 1992), p. 14. Specialiștii

în literatură au găsit urme de budism în operele lui Tolstoi, mai ales scena morții prințului Andrei din *Război și pace*. Vezi A.N. Strijev (ed.), *Duhovnaia traghediia Lva Tolstogo* (Moscova, 1995), pp. 17-18.

106. A.S. Suvorin, *Diary* (Moscova-Petrograd, 1923), p. 263.

107. S. Pozoiski, *K istorii otlucenii L. Tolstogo ot țerkvi* (Moscova, 1979), pp. 65-71.

108. A.N. Wilson, *Tolstoy* (Londra, 1988), p. 458.

109. *Lev Tolstoi i V.V. Stasov. Perepiska 1878-1906* (Leningrad, 1929), pp. 227, 235.

110. A. Donskov (ed.), *Sergei Tolstoy and the Doukhobors: A Journey to Canada (Diary and Correspondence)* (Ottawa, 1998), pp. 151-152. Pozoiski, *K istorii otlucenii L. Tolstogo ot țerkvi*, pp. 113-117.

111. Vezi Donskov, *supra*.

112. A. Etkind, *Hlîst: Sektî, literatura i revoliuțiia* (Moscova, 1998), pp. 128-129. Pentru corespondența lui Tolstoi cu alte secte, vezi A. Donskov (ed.), *L.N. Tolstoi i T.M. Bondarev: perepiska* (München, 1996); A. Donskov (ed.), *L.N. Tolstoi i M.P. Novikov: perepiska* (München, 1996); V. Bonci-Bruevici, *Materialî k istorii i izuceniu russkgo sektanstva i raskola*, vîp. I (Sankt-Petersburg, 1908). Pentru o evaluare critică a tolstoismului ca sectă, vezi T.V. Butkevici și V.M. Skvorțov, „Tolstovstvo kak sekta”, *Missionerskoe obozrenie* (1897), nr. 1, pp. 807-831.

113. A. Heard, *The Russian Church and Russian Dissent, Comprising Orthodoxy, Dissent and Errant Sects* (Londra, 1887), pp. 37-38.

114. Lev Tolstoi, *Polnoe sobranie socinenii*, 91 vol. (Moscova, 1929-1964), vol. 26, p. 401.

115. Vezi M. Aucouturier și M. Sémon, *Tolstoï et la mort*, *Cahiers Léon Tolstoi*, nr. 4 (Paris, 1986).
116. A.P. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii i pisem*, 20 vol. (Moscova, 1944-1951), vol. 18, p. 386.
117. *Ibidem*, vol. 17, p. 64.
118. *Dnevnik A.S. Suvorina* (Moscova-Petrograd, 1923), p. 165.
119. G. McVay, „Relighioznaia tema v pismah A.P. Cehova", în V. Kataev *et al.* (eds.), *Anton P. Cechov – Philosophische und religiose Dimensionen im Leben und im Werk* (München, 1997), pp. 251-264; A. Izmailov, *Cehov, 1860-1904, biograficeskii ocerk* (Moscova, 1916), p. 536.
120. A.V. Ceanilo, „Ikonî i krestî A.P. Cehova i ego blizkih v ialtinskom muzee", în Kataev *et al.* (eds.), *Anton P. Cechov*, pp. 385-389.
121. A.P. Kuziceva, „Ob istokah rasskaza «Arhierei»", în Kataev *et al.* (eds.), *Anton P. Cechov*, pp. 437-439.
122. McVay, „Relighioznaia tema v pismah A.P. Cehova", pp. 253-259, 262.
123. Izmailov, *Cehov*, p. 552.
124. Scrisoare din decembrie 1895 în McVay, „Relighioznaia tema v pismah A.P. Cehova", p. 258.
125. A. Chekhov, *Three Sisters*, trad. M. Frayn (Londra, 1983), p. 35. [trad. rom.: *Trei surori*, în *Livada de vișini. Trei surori*, ed. cit., p. 144 – n.tr.]
126. A. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii i pisem*, 30 vol. (Moscova, 1974-1983), vol. 2, pp. 280-281.
127. Izmailov, *Cehov*, p. 546.
128. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 5, p. 468. [trad. rom.: „La drum", în *Logodnica și alte povestiri*, ed. cit., pp. 167-168 – n.tr.]

129. A. Chekhov, *Plays*, trad. E. Fen (Harmondsworth, 1972), pp. 244-245. [trad. rom.: *Unchiul Vanea*, în *Pescărușul. Unchiul Vanea*, ed. cit., p. 182 – n.tr.]

130. *Perepiska A.P. Cehova v treh tomah* (Moscova, 1996), vol. 3, p. 536.

131. V. Feider, *A.P. Cehov. Literaturnîi bît i tvorcestvo po memuarnîm materialam* (Leningrad, 1927), p. 453.

132. *Ibidem*, p. 456.

133. Vezi J. Metzele, *The Presentation of Death in Tolstoy's Prose* (Frankfurt, 1996).

134. L. Tolstoy, *The Death of Ivan Ilich and Other Stories*, trad. R. Edmonds (Harmondsworth, 1960), pp. 140, 143. [trad. rom.: Lev Tolstoi, *Moartea lui Ivan Ilici*, în *Sonata Kreutzer. Moartea lui Ivan Ilici*, traducere de Ana-Maria Brezuleanu și Magda Achim, Editura Polirom, Iași, 2013, pp. 177-178 – n.tr.]

135. Aucouturier și Sémon, *Tolstoï et la mort*, pp. 77-78.

136. D.I. Pisarev, *Socineniia*, 4 vol. (Moscova, 1955), vol. 1, p. 36.

137. I. Turgenev, *Sketches from a Hunter's Album*, trad. R. Freeborn (Harmondsworth, 1990), p. 222. [trad. rom.: *Povestirile unui vânător*, ed. cit., p. 242 – n.tr.]

138. *Ibidem*, p. 225. [pp. 245-246 – n.tr.]

139. A. Solzhenitsyn, *Cancer Ward*, trad. N. Bethell și D. Burg (Londra, 2000), pp. 110-111. [trad. rom.: A. Soljenițîn, *Pavilionul canceroșilor*, traducere de Maria Dinescu și Eugen Uricaru, Editura Albatros – Editura Universal Dalsi, București, 1997 – n.tr.]

140. Pentru surse de memorii, vezi E. Fevralev, *Russkii doreformennî bît i hristianskie idealî* (Kiev, 1907); N.V. Davîdov, „Ocerki bîloi pomeșcecei jizni", *Iz Proșlogo*

(Moscova, 1914), pp. 384-385; D.I. Nikiforov, *Vospominaniia iz vremen imp. Nik. I* (Moscova, 1903), pp. 116-123. Pentru studii etnografice, vezi V. Nalimov, „Zagrobnîi mir po verovaniiam zîrian”, *Etnograficeskoe obozrenie* (1907), nr. 1-2, pp. 1-23; și P.V. Ivanov, „Ocerk vozzrenii krestianskogo naseleniia kupianskogo uezda na dușsi i na zagrobnuiu jizni”, *Sbornik harkovskogo istoriko-filologhiceskogo obșcestva* (1909), nr. 18, pp. 244-255. Vezi și C. Worobec, „Death Ritual among Ukrainian Peasants: Linkages between the Living and the Dead”, în S. Frank și M. Steinberg (eds.), *Cultures in Flux: Lower-class Values, Practices and Resistance in Late Imperial Russia* (Princeton, 1994), pp. 11-33.

141. Fevralev, *Russkii doreformennî bît i hristianskie idealî*, p. 161.

142. D. Ransel, „Infant-care Cultures in the Russian Empire”, în B. Clements, B. Engel, C. Worobec (eds.), *Russia’s Women: Accommodation, Resistance, Transformation* (Berkeley, 1991), p. 120.

143. T. Ivanovskaia, „Deti v poslovițah i pogovorkah russkogo naroda”, *Vestnik vospitaniia* (1908), nr. 19, p. 124.

144. Ransel, „Infant-care Cultures in the Russian Empire”, p. 121; de același autor, *Mothers of Misery: Child Abandonment in Russia* (Princeton, 1988).

145. „Smert i dușa v poveriah i v razskazah krestian i meșcean riazanskogo, ranenburgskogo, i dankovskogo uezdov riazanskoi gubernii”, *Jivaia starina* (Sankt-Petersburg, 1898), vîp. 1, p. 231.

146. Pentru o bună descriere a acestui proces din literatura memorialistică, vezi Nikiforov, *Vospominaniia iz vremen*

imp. Nik. I, pp. 120-125. Vezi și Nalimov, „Zagrobnîi mir po verovaniiam zîrian”, p. 10; Ivanov, „Ocerk”, pp. 248-249; și Worobec, „Death Ritual among Ukrainian Peasants”, pp. 16-18.

147. Worobec, „Death Ritual among Ukrainian Peasants”, p. 30.

148. Ivanov, „Ocerk”, pp. 250-253; A. Terești̦cenko, *Bît russkogo naroda* (Sankt-Petersburg, 1848), p. 84; Nalimov, „Zagrobnîi mir po verovaniiam zîrian”, pp. 5-7.

149. Terești̦cenko, *Bît russkogo naroda*, pp. 95, 121-124; „Smert i dușa”, pp. 231-232.

150. Dostoevsky, *The Brothers Karamazov*, p. 906. [trad. rom.: *Frații Karamazov*, ed. cit., p. 960 – n.tr.]

151. Strijev, *Duhovnaia traghediia Lva Tolstogo*, p. 67.

152. Lev Tolstoi, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 54, p. 133.

153. Pozoiski, *K istorii otlucenii L. Tolstogo ot țerkvi*, pp. 128-134.

154. Wilson, *Tolstoy*, p. 517.

6

Urmașii lui Genghis-Han

1. N.A. Dobrotvorski, „Permiaki”, *Vestnik evropî*, nr. 3 (1833), p. 261.

2. Vezi P. Weiss, *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman* (New Haven, 1995).

3. V.V. Kandinski, „Stupeni”, în *Tekst hudojnika* (Moscova, 1918), p. 27.

4. V.V. Kandinski, „Iz materialov po etnografii sîsolskih i vîcegodskih zîrian”, *Etnograficeskoe obozrenie*, nr. 3 (1889), pp. 105-108.

5. L.N. Jerebțov, *Istoriko-kulturnîe vzaimootnoșeniia komi s sosednimi narodami* (Moscova, 1982), p. 19; jurnalul de călătorie nepublicat al lui Kandinsky se află la Fonds Kandinsky, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris.
6. M.A. Castrén, *Nordische Reisen* (Sankt-Petersburg, 1853-1856).
7. Vezi F. Oinas, „Shamanic Components in the *Kalevala*", în J. Fernandez-Vest (ed.), *Kalevale et traditions orales du monde* (Paris, 1987), pp. 39-52.
8. N. Findeizin, *Ocerki po istorii muzîki v Rossii*, 2 vol. (Moscova-Leningrad, 1929), vol. 2, pp. 219-221.
9. Despre descendența lui Kandinsky, vezi V.V. Baraev, *Drevo dekabristî i semeistvo kandinskih* (Moscova, 1991).
10. N.A. Baskakov, *Russkie familii tiurkskogo proishojdeniia* (Moscova, 1979), pp. 11, 58, 83, 100, 155-156, 169, 201-203, 223.
11. *Ibidem*, p. 142; V. Nabokov, *Strong Opinions* (New York, 1973), p. 119.
12. Pentru o evaluare a lucrării, vezi B. Farmakovski, *N.I. Veselovski – Arheolog* (Sankt-Petersburg, 1919).
13. E.V. Anicikov *et al.*, *Istoriia russkoi literaturî* (Moscova, 1908), vol. 1, p. 99; P. Bogaevski, „Relighioznîe predstavleniia votiakov", *Etnograficeskoe obozrenie* (1890), nr. 2.
14. V.G. Tan-Bogoraz, „K psihologhii șamanstva narodov severnovostocinoi Azii", *Etnograficeskoe obozrenie*, nr. 1-2 (1910).
15. D. Zelenin, *Le Culte des idoles en Sibérie* (Paris, f.d.), pp. 13-59, 118-120, 153.

16. Vezi J. Fennell, *The Crisis of Medieval Russia* (Londra, 1983), pp. 78-79, 87-89.
17. D. Lihaciov, *Russkaia kultura* (Moscova, 2000), p. 21.
18. N.M. Karamzin, *Istoriia gosudarstva rossiiskogo* (Sankt-Petersburg, 1817), vol. 5, pp. 358-360, 373-374.
19. Scrisoare (în franceză) către Ceaadaev, 19 octombrie 1836, în *Socineniia Pușkina. Perepiska*, 3 vol. (Sankt-Petersburg, 1906-1911), vol. 3, p. 388.
20. A. Pushkin, *Eugene Onegin*, trad. J. Falen (Oxford, 1990), p. 26. [trad. rom.: *Evgheni Oneghin*, ed. cit., p. 34 – n.tr.]
21. V.O. Kliucevski, *Kurs russkoi istorii*, 5 vol. (Moscova, 1937), vol. 4, p. 352.
22. M. Cherniavsky, „Khan or Basileus: An Aspect of Russian Medieval Political Theory”, *Journal of the History of Ideas*, 20 (1959), pp. 459-476; C. Halperin, *Russia and the Golden Horde: The Mongol Impact on Medieval Russian History* (Bloomington, 1985), p. 98.
23. B. Ischboldin, *Essays on Tartar History* (New Delhi, 1973), pp. 96-109.
24. V.V. Stasov, „Kritika moih kritikov”, *Sobranie socinenii V.V. Stasova, 1847-1886*, 3 vol. (Sankt-Petersburg, 1894), vol. 3, pp. 1336, 1350.
25. Citat în G. Vernadsky, *The Mongols and Russia* (New Haven, 1953), p. 383.
26. N.I. Veselovski, „Perejitki nekotorîh Tatarskih obîceaev u russkih”, *Jivaia starina*, vol. 21, nr. 1 (1912), pp. 27-38.
27. V. Nabokov, *Speak, Memory* (Harmondsworth, 1969), pp. 26-27. [trad. rom.: *Vorbește, memorie…*, ed. cit., pp. 27-28 – n.tr.]

28. D. Mackenzie Wallace, *Russia*, 2 vol. (Londra, 1905), vol. 1, pp. 331-332.
29. Lev Tolstoy, *Childhood, Boyhood, Youth*, trad. R. Edmonds (Londra, 1964), pp. 43-44. [trad. rom.: *Copilăria. Adolescența. Tinerețea*, ed. cit., pp. 47-48 – n.tr.]
30. Vezi P. Longworth, „The Subversive Legend of Stenka Razin", în V. Strada (ed.), *Russia*, 2 vol. (Torino, 1975), vol. 2, p. 29.
31. *Russkii tradiționnîi kostium. Illiustrirovannia ențiklopedia* (Sankt-Petersburg, 1999), pp. 21-22, 91-92, 107, 282-286, 334-335.
32. R. Wortman, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, 2 vol. (Princeton, 1995), vol. 1, p. 26.
33. E. Edwards, *Horses: Their Role in the History of Man* (Londra, 1987), p. 213; F. Simmons, *Eat Not This Flesh: Food Avoidance from Prehistory to the Present* (Londra, 1994), p. 183.
34. M. Khodarkovsky, *Where Two Worlds Met: The Russian State and the Kalmyk Nomads 1600-1771* (Ithaca, 1992), pp. 5-28.
35. M. Bassin, „Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century", *American Historical Review*, vol. 96, nr. 3 (1991), p. 767.
36. M. Khodarkovsky, „«Ignoble Savages and Unfaithful Subjects»: Constructing Non-Christian Identities in Early Modern Russia", în D. Brower și E. Lazzerini (eds.), *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917* (Bloomington, 1997), p. 10.
37. Bassin, „Inventing Siberia", pp. 768-770.

38. Citat în A.I. Stepancenko, *Gordost nașa Sibir: molodîm o zavetnom krae* (Irkutsk, 1964), p. 5.
39. Bassin, „Inventing Siberia”, p. 772. Exista de fapt o legendă populară potrivit căreia stepa siberiană a fost inițial o mare. Vezi F.F. Vighel, *Zapiski*, cap. 2 (Moscova, 1892), p. 154.
40. V. Dal, *Tolkovîi slovar jivago velikoruskago iazîka*, 4 vol. (Sankt-Petersburg, 1882), vol. 4, p. 180.
41. K. Rîleev, „Voinarovskii” (1825), în *Polnoe sobranie socinenii* (Leningrad, 1971), p. 192.
42. Iu. Lotman, L. Ginsburg, B. Uspenskii, *The Semiotics of Russian Cultural History* (Ithaca, 1985), p. 111; A. Herzen, *My Past and Thoughts*, trad. C. Garnett (Berkeley, 1999), pp. 170 și urm.; Vighel, *Zapiski*, p. 144; E. Lavrentieva, *Svetskii etiket pușkinskoi porî* (Moscova, 1999), p. 346.
43. Marchizul de Custine, *Empire of the Czar: A Journey through Eternal Russia* (New York, 1989), p. 211.
44. S.T. Aksakov, *The Family Chronicle*, trad. M. Beverley (Westport, Conn., 1985), pp. 208-211.
45. E.I. Stogov, „Zapiski”, *Russkaia starina* (1903), vol. 114, p. 123.
46. S.M. Volkonski, *O dekabristah: po semeinum vospominaniiam* (Moscova, 1994), p. 72.
47. S. Sebag Montefiore, *Prince of Princes: The Life of Potemkin* (Londra, 2000), p. 293.
48. Vezi D. Shvidkovsky, *The Empress and the Architect: British Architecture and Gardens at the Court of Catherine the Great* (New Haven, 1996), cap. 4.
49. F.I. Lobîsevici, *Gorod Orenburg: Istoriceskii-statisticeskii ocerk* (Sankt-Petersburg, 1878), p. 7; A. Alektorov, *Istoriia*

orenburgskoi gubernii (Orenburg, 1883), p. 4.

50. S.M. Volkonski, *Arhiv dekabrista S.G. Volkonskogo*, t. 1, *Do sibiri* (Petrograd, 1918), pp. 79-80, 276.
51. *Ibidem*, pp. 45-51.
52. *Ibidem*, pp. 116-118.
53. P.I. Rîcikov, *Istoriia orenburgskaia* (Orenburg, 1896), p. 13.
54. Volkonski, *Arhiv dekabrista S.G. Volkonskogo*, p. 261.
55. IRL RAN, f. 57, op. 2, n. 20, ll. 95, 130, 154; op. 4, n. 96, l. 17.
56. IRL RAN, f. 57, op. 4, n. 144, ll. 17-18.
57. IRL RAN, f. 57, op. 4, n. 95, l. 14.
58. IRL RAN, f. 57, op. 4, n. 95, l. 29.
59. IRL RAN, f. 57, op. 2, n. 20, ll. 7, 9 și *passim*.
60. IRL RAN, f. 57, op. 4, n. 95, ll. 12, 16.
61. IRL RAN, f. 57, op. 4, n. 96, l. 6.
62. Citat în G. Semin, *Sevastopol: istoriceskii ocerk* (Moscova, 1954), p. 24.
63. S. Dianin, *Borodin* (Oxford, 1963), p. 307.
64. S. Layton, *Russian Literature and Empire: The Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy* (Cambridge, 1994), p. 54.
65. *Ibidem*, p. 110.
66. V.K. Kiuhelbeker, *Socineniia* (Leningrad, 1989), p. 442.
67. L. Grossman, „Lermontov i kultura vostoka”, *Literaturnoe nasledstvo*, nr. 43-44 (1941), p. 736.
68. N. Gogol, *Polnoe sobranie socinenii*, 14 vol. (Moscova-Leningrad, 1937-1952), vol. 8, p. 49.
69. *Ibidem*, pp. 56-58.
70. Pușkin, *Polonoe sobranie socinenii*, vol. 8, p. 463.
71. *Ismail Bey* (1832), în M. Lermontov, *Polnoe sobranie socinenii*, 10 vol. (Moscova, 1999), vol. 3, p. 189.

72. *Ibidem*, pp. 275-276.
73. Vezi, de exemplu, inserțiile fotografice din *M.A. Balakirev: vospominaniia i pisma* (Leningrad, 1962) și *Balakirev: Issledovaniia i stati* (Leningrad, 1961).
74. E. Brown, *Balakirev: A Critical Study of his Life and Music* (Londra, 1967), pp. 48-50.
75. N. Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, trad. J. Joffe (Londra, 1924), p. 33; I. Stravinsky și R. Craft, *Conversations with Igor Stravinsky* (Londra, 1959), p. 45.
76. *M.A. Balakirev i V.V. Stasov. Perepiska*, 2 vol. (Moscova, 1970-1971), vol. 1, p. 188.
77. „Tamara" (1841), în M. Lermontov, *Polnoe sobranie socinenii*, 5 vol. (Sankt-Petersburg, 1910-1913), vol. 2, p. 342. [în românește de Virgil Teodorescu – n.tr.]
78. A.N. Rimski-Korsakov, *N.A. Rimski-Korsakov: jizn i tvorcestvo*, vîp. 2 (Moscova, 1935), p. 31.
79. V. Stasov, *Izbrannîe socineniia v treh tomah* (Moscova, 1952), vol. 2, p. 528.
80. Citat în V. Karenin, *Vladimir Stasov. Ocerk ego jizni i deiatelnosti*, 2 vol. (Leningrad, 1927), vol. 1, p. 306.
81. V. Stasov, *Russkii narodnîi ornament* (Sankt-Petersburg, 1872). A fost nevoie de câțiva ani pentru publicarea cărții, care a apărut astfel după lucrarea lui Stasov despre bâline (publicată în 1868) – vezi *infra*, nota 83.
82. *Ibidem*, p. 76.
83. V. Stasov, *Proishojdenie russkih bîlin*, 3 vol. (Sankt-Petersburg, 1868), vol. 1, pp. 225-262.
84. *Ibidem*, vol. 2, pp. 651-675; vol. 3, p. 617.
85. Stasov, „Kritika moih kritikov", pp. 1317-1318. Principalul filolog vizat era Wilhelm Schott, *Uber das Altaische oder*

finnische-tatarische Sprachgeschlecht (Berlin, 1849).

86. Stasov, *Proishojdenie russkih bîlin*, vol. 3, pp. 334-336.

87. G. Gilferding, „Proishojdenie russkih bîlin V.V. Stasova”, *Vestnik evropî* (1868), vol. 1-4, p. 687; Stasov, „Kritika moih kritikov”, pp. 1324, 1350; A.A. Șifner, „Otzîv o socinenii V. Stasova: «O proishojdenii russkih bîlin»” (Sankt-Petersburg, 1870), p. 2.

88. V. Miller, „O sravnitelnom metode avtora «Proishojdeniia russkih bîlin»”, f.d., Biblioteca Publică din Sankt-Petersburg, cat. nr. 18.116.2.292.

89. K. Aksakov, „Bogatîri vremen velikogo kniazia Vladimira”, *Socineniia*, 2 vol. (Sankt-Petersburg, 1861), vol. 1, p. 342.

90. F. Buslaev, „Russkii bogatîrskii epos”, *Russkii vestnik* (1862), vol. 5, p. 543.

91. N. Rimski-Korsakov, *Literaturnîe proizvedeniia i perepiska* (Moscova, 1963), p. 417.

92. Vezi, de exemplu, R. Zguta, *Russian Minstrels: A History of the Skomorokhy* (Pennsylvania, 1978).

93. A.S. Faminț în, *Skomorohi na Rusi. Izsledovanie* (Sankt-Petersburg, 1889), pp. 161-167.

94. SP-PLMD, f. 738, op. 1, d. 17; Rimski-Korsakov, *Literaturnîe proizvedeniia*, p. 420.

95. Rimsky-Korsakov, *My Musical Life*, p. 79.

96. Stasov, *Russkii narodnîi ornament*, pp. xiii-xiv, xviii-xix.

97. A. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii*, 30 vol. (Moscova, 1974-1983), vol. 4, p. 31.

98. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 16, pp. 236-237 [trad. rom.: A.P. Cehov, *Opere*, vol. XI, traducere de Alice Gabrielescu și Tatiana Panaitescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1961, pp. 593-594].

99. *Ibidem*, vol. 4, p. 19.
100. *Ibidem*, pp. 31-32.
101. A. Chekhov, *The Island of Sakhalin*, trad. L. și M. Terpak (Londra, 1989), p. 208. Traducerea lui B. Reeve a acestui pasaj poate fi găsită la pp. 329-330 în A. Chekhov, *A Journey to Sakhalin* (Cambridge, 1993). [trad. rom.: *Insula Sahalin. Însemnări de călătorie*, traducere de Alice Gabrielescu și Tatiana Panaitescu, Editura Polirom, Iași, 2017, pp. 324-325 – n.tr.]
102. Vezi N. Frieden, *Russian Physicians in the Era of Reform and Revolution, 1856-1905* (Princeton, 1985), pp. 189-190.
103. Chekhov, *A Journey to Sakhalin*, p. 59 [trad. rom.: A.P. Cehov, *Opere*, vol. XI, traducere de Alice Gabrielescu și Tatiana Panaitescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1961, pp. 419-420].
104. *Ibidem*, p. 72 [trad. rom.: *Insula Sahalin. Însemnări de călătorie*, traducere de Alice Gabrielescu și Tatiana Panaitescu, Editura Polirom, Iași, 2017, p. 7 – n.tr.].
105. *Ibidem*, p. 338 [trad. rom.: *ibidem*, p. 331 – n.tr.].
106. *Ibidem*, p. 145 [trad. rom.: *ibidem*, p. 95 – n.tr.].
107. R. Hingley, *A Life of Chekhov* (Oxford, 1976), pp. 63-64.
108. V.S. Pritchett, *Chekhov: A Spirit Set Free* (Londra, 1988), pp. 111, 148, 155-156.
109. A. Fedorov-Davîdov, *Isaak Ilici Levitan: Pisma, documentî, vospominaniia* (Moscova, 1956), p. 37.
110. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 6, p. 210. [trad. rom.: A.P. Cehov, „Fericirea”, în *Opere*, vol. 5: *Povestiri (1886-1887)*, traducere de Xenia Stroe, Editura Cartea Rusă, București, 1956, pp. 186-187, 193, 197 – n.tr.]

111. A. Chekhov, „Three Years”, în *The Princess and Other Stories*, trad. R. Hingley (Oxford, 1990), pp. 128-129. [trad. rom.: A.P. Cehov, „Trei ani”, în *Opere*, vol. 8: *Nuvele și povestiri (1893-1895)*, traducere de Anda Boldur, ESPLA, Editura Cartea Rusă, București, 1959, pp. 317-318 – n.tr.]

112. S. Lafitte, „Deux amis: Cechov et Levitan”, *Revue des Etudes Slaves*, 41 (1962), p. 147.

113. Fedorov-Davîdov, *Isaak Ilici Levitan*, p. 136.

114. A. Chekhov, „The Steppe”, trad. C. Garnett și D. Rayfield, în *The Chekhov Omnibus: Selected Stories* (Londra, 1994), pp. 5-6. [trad. rom.: „Stepa”, în *Stepa și alte povestiri*, ed. cit., p. 9 – n.tr.]

115. Fedorov-Davîdov, *Isaak Ilici Levitan*, pp. 8, 133.

116. Cehov, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 15, p. 368.

117. S.P. Kuvșinnikova, „Iz vospominanii hudojniței”, în A. Fedorov-Davîdov, *Isaak Ilici Levitan*, p. 38.

118. Chekhov, „The Steppe”, pp. 3, 13. [trad. rom.: „Stepa”, în *Stepa și alte povestiri*, ed. cit., p. 20 – n.tr.]

119. Vezi, de exemplu, N. Berdyaev, *The Russian Idea* (Londra, 1947), pp. 2-3.

120. Chekhov, „The Steppe”, p. 34. [trad. rom.: „Stepa”, în *Stepa și alte povestiri*, ed. cit., p. 51 – n.tr.]

121. O. Mandelstam, *The Collected Critical Prose and Letters*, trad. J. Harris și C. Link (Londra, 1991), p. 352; *M.P. Musorgski. Pisma i documentî* (Moscova, 1932), p. 250 (scrisoare adresată pictorului Repin, 1873).

122. Citat în T. Shanin (ed.), *Peasants and Peasant Societies* (Oxford, 1987), pp. 382-383.

123. M. Saltykov-Shchedrin, *The Golovlyov Family*, trad. R. Wilks (Harmondsworth, 1988), p. 113. [trad. rom.: M.E.

Saltîkov-Șcedrin, *Domnii Golovliov*, traducere și note de Antoaneta Olteanu, Editura ALL, București, 2016, pp. 115-116 – n.tr.]

124. N.A. Dobroliubov, *Sobranie socinenii*, 9 vol. (Moscova, 1962), vol. 4, p. 336.

125. I. Goncharov, *Oblomov*, trad. D. Magarshack (Harmondsworth, 1954), p. 14. [trad. rom.: I.A. Goncearov, *Oblomov*, traducere revăzută de Ștefana Velisar Teodoreanu și Tatiana Berindei, Editura pentru Literatură, București, 1964, p. 3 – n.tr.]

126. V.I. Lenin, *Polnoe sobranie socinenii*, 56 vol. (Moscova, 1958-1965), vol. 45, p. 13. [trad. rom.: *Opere complete*, vol. 45, Editura Politică, București, 1967, p. 13 – n.tr.]

127. SP-PLMD, f. 708, op. 1, d. 1315, l. 20.

128. F.I. Bulgakov, *V.V. Vereșceaghin i ego proizvedeniia* (Sankt-Petersburg, 1905), p. 9.

129. SP-PLMD, f. 708, op. 1, d. 1315, l. 6.

130. *Perepiska V.V. Vereșceaghina i V.V. Stasova. I: 1874-1878* (Moscova, 1950), p. 15.

131. SP-PLMD, f. 708, op. 1, d. 1315, l. 22.

132. *Ibidem*, l. 24.

133. *Russkii mir* (1875), nr. 65, p. 27.

134. Bulgakov, *V.V. Vereșceaghin i ego proizvedeniia*, p. 17.

135. *Ibidem*, p. 44.

136. SP-PLMD, f. 708, op. 1, d. 1315, l. 23.

137. *Ibidem*, l. 30.

138. *Ibidem*, l. 31.

139. *Ibidem*, l. 27.

140. V. Grigoriev, *Ob otnoșenii Rossii k vostoku* (Odessa, 1840), pp. 8-9, 11.

141. M.I. Veniukov, „Postupatelnoe dvijenie Rossii v Srednei Azii”, *Sbornik gosudarstvennîh znanii* (1877), nr. 3, p. 164.
142. A. Malozemoff, *Russian Far Eastern Policy 1881-1904* (Berkeley, 1958), pp. 43-44.
143. F. Dostoevsky, *A Writer’s Diary*, trad. K. Lantz, 2 vol. (Londra, 1994), vol. 2, pp. 1369-1374. [trad. rom.: *Jurnal de scriitor*, ed. cit., pp. 1224-1225, 1228-1229 – n.tr.]
144. Citat în J. Frank, *Dostoevsky: The Years of Ordeal, 1850-1859* (Londra, 1983), p. 182.
145. Pușkin, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 3, p. 390.
146. A.I. Gherțen, *Sobranie socinenii v tridțati tomah* (Moscova, 1954-1965), vol. 23, p. 175.
147. G.S. Lebedev, *Istoriia otecestvennoi arheologhii 1700-1917 gg.* (Sankt-Petersburg, 1992), p. 238.
148. *N.K. Rerih. Pisma k V.V. Stasovu. Pisma V.V. Stasova k N.K. Rerihu* (Sankt-Petersburg, 1993), p. 27.
149. *Ibidem*, pp. 28-29.
150. E. Iakovleva, *Teatralno-dekoraționnoe iskusstvo N.K. Reriha* (f.e., 1996), pp. 56-57, 134-140.
151. A. Blok, *Sobranie socinenii v vosmi tomah* (Moscova-Leningrad, 1961-1963), vol. 3, pp. 360-361. [trad. rom.: A. Blok, *Sciții*, în *Antologie de poezie rusă*, vol. al III-lea, traducere de Victor Tulbure, Editura Minerva, București, 1987, pp. 98-101 – n.tr.]
152. A. Blok, *Polnoe sobranie socinenii i pisem v dvadțati tomah* (Moscova, 1997-), vol. 5, pp. 77-80. [trad. rom.: *Sciții*, în *Antologie de poezie rusă*, vol. al III-lea, ed. cit., p. 98 – n.tr.]
153. Citat în *Istoriceskii vestnik*, nr. 1 (1881), p. 137.
154. Citat în N.P. Antsiferov, *Dușa Peterburga* (Sankt-Petersburg, 1922), p. 100.

155. „Na pole Kulikovom” (1908), în Blok, *Polnoe sobranie socinenii i pisem*, vol. 3, p. 172. [trad. rom.: „Pe câmpul Kulikovo”, în *Versuri alese*, traducere de M. Djentemirov și M. Calmicu, Editura Cartea Rusă, București, 1956 – n.tr.]
156. A. Bely, *Petersburg*, trad. R. Maguire și J. Malmstad (Harmondsworth, 1983), pp. 52-53. [trad. rom.: Andrei Belîi, *Petersburg*, traducere de Alexandru Calais, Editura Univers, București, 1973, pp. 96-97 – n.tr.]
157. *Ibidem*, p. 167.
158. N.S. Trubețkoi, *K probleme russkogo samopoznaniia* (Paris, 1927), pp. 41-42, 48-51. O idee asemănătoare a fost avansată de filosoful Lev Karsavin în *Vostok, zapad i russkaia ideia* (Petrograd, 1922).
159. Vezi R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, 2 vol. (Oxford, 1996), vol. 2, pp. 1319-1440; și același autor, *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997), pp. 389-467.
160. Kandinski, „Stupeni”, p. 27.
161. Citat în C. Gray, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922* (Londra, 1986), p. 138.
162. A. Shevchenko, „Neoprimitivism: Its Theory, Its Potentials, Its Achievements”, în J. Bowlt (ed.), *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism, 1902-34* (New York, 1976), p. 49.
163. *Kandinsky: Complete Writings on Art*, ed. K. Lindsay și P. Vergo, 2 vol. (Boston, 1982), vol. 1, p. 74.
164. Weiss, *Kandinsky and Old Russia*, pp. 49-52.
165. *Ibidem*, pp. 56-60.
166. *Ibidem*, pp. 153-170.
167. Oinas, „Shamanic Components in the *Kalevala*”, pp. 47-48.

168. A. Pushkin, *Collected Narrative and Lyrical Poetry*, trad. W. Arndt (Ann Arbor, 1984), p. 437. [trad. rom.: *Călărețul de aramă*, ed. cit., p. 21 – n.tr.]

7

Rusia prin lentila sovietică

1. N. Drizen, „Iz stati «Teatr vo vremia revoliuții»”, în R.D. Timencik și V.Ia. Morderer (eds.), *Poema bez gheroia* (Moscova, 1989), p. 147.
2. *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, trad. J. Hemschemeyer, ed. R. Reeder (Edinburgh, 1992), p. 417.
3. A. Naiman, „Introduction”, în *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, p. 24.
4. *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, pp. 210-211. [trad. rom.: Anna Ahmatova, *Versuri*, traducere de Ion Caraion, Editura Univers, București, 1974, p. 73 – n.tr.]
5. N.I. Popova și O.E. Rubinciuk, *Anna Ahmatova i fontannîi dom* (Sankt-Petersburg, 2000), p. 18.
6. O. Figes, *A People's Tragedy: The Russian Revolution, 1891-1924* (Londra, 1996), pp. 603-605. [trad. rom.: Orlando Figes, *Revoluția Rusă, 1891-1924. Tragedia unui popor*, traducere de Cornelia Marinescu, Editura Polirom, Iași, 2016, pp. 544-545 – n.tr.]
7. „Petrograd, 1919”, din *Anno Domini MCMXXI*, în *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, p. 259.
8. Figes, *A People's Tragedy*, p. 727. [trad. rom.: *Revoluția Rusă, 1891-1924*, ed. cit., p. 651 – n.tr.]
9. N. Mandelstam, *Hope Abandoned*, trad. M. Hayward (Londra, 1989), p. 64. [trad. rom.: *Speranță abandonată.*

Memorii, vol. 2, ed. cit., p. 66 – n.tr.]

10. „15 September, 1921”, din *Anno Domini MCMXXI*, în *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, p. 297. [trad. rom.: Anna Ahmatova, *Versuri*, traducere de Ion Caraion, ed. cit., p. 117 – n.tr.]
11. „July 1922”, din *Anno Domini MCMXXI*, în *ibidem*, p. 263 [trad. rom.: în Anna Ahmatova, *Versuri*, traducere de Ion Caraion, ed. cit., p. 97 – n.tr.].
12. Titlul capitolului 3 din *Anno Domini MCMXXI*, în *ibidem*.
13. K. Ciukovski, „Ahmatova i Maiakovski”, *Dom iskusstv*, nr. 1 (1921), p. 42.
14. „Prayer, May 1915, Pentecost”, din *White Flock*, în *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, p. 203. [trad. rom.: Anna Ahmatova, *Versuri*, traducere de Ion Caraion, ed. cit., p. 71 – n.tr.]
15. Vezi, de exemplu, poemul ei „The Way of All the Earth” (1940), în *ibidem*, pp. 530-534.
16. *Zapisnîe knijki Annî Ahmatovî (1958-1966)* (Moscova, 1996), p. 32.
17. *Poem without a Hero* (1940-1963), în *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, p. 583.
18. Articolele („Vneoktiabrskaia literatura”) au fost publicate în *Pravda*, 17 și 22 octombrie 1922.
19. N.N. Punin, „Revoliuția bez literaturî”, *Minuvșee*, nr. 8 (1989), p. 346.
20. Popova și Rubinciuk, *Anna Ahmatova i fontannîi dom*, p. 68.
21. *Ibidem*, p. 67.
22. L. Chukovskaya, *The Akhmatova Diaries: Volume 1. 1938-41*, trad. M. Michalski și S. Rubashova (New York, 1994), p. 10.

23. L. Anninski și E.L. Țeitlin, *Vehi pamiati: o knigah N.A. Ostrovskogo „Kak zakalialas stal" i Vs. Ivanova „Bronepoezd 14-69"* (Moscova, 1987), p. 23. Vezi și V.S. Panaeva, *Nikolai Ostrovski* (Moscova, 1987).
24. S.M. Volkonski, *Moi vospominaniia v dvuh tomah* (Moscova, 1992), vol. 2, pp. 326-327.
25. O. Matich, „Utopia in Daily Life", în J. Bowlt și O. Matich (eds.), *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-garde and Cultural Experiment* (Stanford, 1996), pp. 65-66; V. Buchli, *An Archaeology of Socialism* (Oxford, 1999), p. 29.
26. Buchli, *An Archaeology of Socialism*, pp. 65-68.
27. R. Stites, *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (Oxford, 1989), pp. 190-199; M. Bliznakov, „Soviet Housing during the Experimental Years, 1918 to 1933", în W. Brumfield și B. Ruble (eds.), *Russian Housing in the Modern Age: Design and Social History* (Cambridge, 1993), pp. 89-90, 99; F. Starr, „Visionary Town Planning during the Cultural Revolution", în S. Fitzpatrick (ed.), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931* (Bloomington, 1978), pp. 207-211.
28. V.I. Lenin, *Polnoe sobranie socinenii*, 56 vol. (Moscova, 1958-1965), vol. 42, p. 262.
29. L. Troțki, *Socineniia* (Moscova, 1925-1927), vol. 21, pp. 110-112.
30. Despre ideologia constructiviștilor, vezi C. Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven, 1983).
31. Vezi C. Kaier, „The Russian Constructivist «Object» and the Revolutionizing of Everyday Life, 1921-1929", disertație de doctorat (University of California, 1995), pp. 66-68.

32. Lodder, *Russian Constructivism*, p. 159; Matich, „Utopia in Daily Life”, p. 60.
33. Pavel Lebedev-Polianski, *apud* L. Mally, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia* (Berkeley, 1990), p. 160.
34. Mally, *Culture of the Future*, p. xix; RGASPI, f. 17, op. 60, d. 43, l. 19; C. Read, *Culture and Power in Revolutionary Russia: The Intelligentsia and the Transition from Tsarism to Communism* (Londra, 1990), pp. 113-114.
35. V. Kirillov, „Mî” (1917), în *Stihotvoreniia i poemî* (Moscova, 1970), p. 35.
36. K. Zetkin, *Reminiscences of Lenin* (Londra, 1929), p. 14.
37. M. Bliznakov, „Soviet Housing during the Experimental Years, 1918 to 1933”, p. 117.
38. T. Colton, *Moscow: Governing the Socialist Metropolis* (Cambridge, Mass., 1995), p. 223.
39. M. Chagall, *My Life* (Londra, 1965), p. 137.
40. J. Brooks, „Studies of the Reader in the 1920s”, *Russian History*, vol. 9, nr. 2-3 (1982), pp. 187-202; V. Volkov, „Limits to Propaganda: Soviet Power and the Peasant Reader in the 1920s”, în J. Raven, *Free Print and Non-commercial Publishing since 1700* (Aldershot, 2000), p. 179.
41. R. Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus* (Zürich, 1926), p. 245.
42. *Samoe vajnoe iz vseh iskusstv. Lenin o kino* (Moscova, 1963), p. 124.
43. P. Kenez, *The Birth of the Propaganda State: Soviet Methods of Mass Mobilization* (Cambridge, 1985), p. 73.
44. L. Troțki, „Vodka, țervkov i kinematograf”, *Pravda* (12 iulie 1923), citat în traducere în L. Trotsky, *Problems of Everyday*

Life and Other Writings on Culture and Science (New York, 1973), pp. 31-35.

45. Despre cifrele sovietice privind publicul, vezi D. Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (Cambridge, 1992), pp. 25-28.
46. K. Samarin, „Kino ne teatr”, *Sovetskoe kino*, nr. 2 (1927), p. 8.
47. G.M. Boltianski, „Iskusstvo budușcego”, *Kino*, nr. 1-2 (1922), p. 6.
48. D. Vertov, *Stati, dnevniki, zamîsli* (Moscova, 1966), p. 90.
49. R. Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema, 1917-1929* (Cambridge, 1979), p. 129. Despre scrierile teoretice ale lui Vertov în traducere, vezi D. Vertov, *Kino-Eye*, ed. A. Michelson, trad. K. O'Brien (Berkeley, 1984).
50. V. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, trad. I. Montagu (New York, 1970), pp. 168-169.
51. Pentru o bună analiză generală a acestui subiect, vezi I. Christie, „Making Sense of Early Soviet Sound”, în R. Taylor și I. Christie (eds.), *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema* (Londra, 1991), pp. 176-192. Afirmația despre utilizarea contrapunctică a sunetului (făcută în 1928 de Eisenstein și Pudovkin) se află în R. Taylor și I. Christie (eds.), *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema Documents, 1896-1939* (Londra, 1994), pp. 234-235.
52. S.M. Volkonski, *Moi vospominaniia v dvuh tomah* (Moscova, 1992), vol. 1, p. 19.
53. S.M. Volkonski, *Vîrazitelnîi celovek: șteniceskoe vospitanie jesta (po Delsartu)* (Sankt-Petersburg, 1913), p. 132.

54. M. Yampolsky, „Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Actor", în Taylor și Christie, *Inside the Film Factory*, pp. 42-50.
55. S. Eisenstein, *Selected Works*, 4 vol. (Londra, 1988-1995), vol. 4, p. 67.
56. *Ibidem*, p. 527.
57. Citat în R. Bergan, *Eisenstein: A Life in Conflict* (Londra, 1997), p. 28.
58. Eisenstein, *Selected Works*, vol. 4, p. 27.
59. Citat în Bergan, *Eisenstein*, p. 50.
60. Pentru comentariile lui Eisenstein asupra acestei succesiuni, vezi eseul său „A Dialectic Approach to Film Form", în *Film Form: Essays in Film Theory*, ed. și trad. J. Leyda (New York, 1949), p. 62.
61. Eisenstein, *Selected Works*, vol. 1, p. 131.
62. K. Rudnitsky, *Russian and Soviet Theatre: Tradition and Avant-garde*, trad. R. Permar (Londra, 1988), p. 63.
63. V. Maiakovski, *Polnoe sobranie socinenii*, 13 vol. (Moscova, 1955-1961), vol. 2, p. 248.
64. E. Braun, *The Theatre of Meyerhold: Revolution and the Modern Stage* (Londra, 1986), pp. 169-173, 180-182.
65. Vezi A. Fevralski, *Puti k sintezu: Meierhold i kino* (Moscova, 1978).
66. Braun, *The Theatre of Meyerhold*, pp. 196, 211, 218.
67. Pentru relatarea unei persoane care a participat la un curs de biomecanică susținut de Meierhold la începutul anilor 1930, vezi A. van Gyseghem, *Theatre in Soviet Russia* (Londra, 1943), pp. 27-29.
68. A. Law și M. Gordon, *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*

(Jefferson, N.C., 1996), pp. 30-31.

69. *Ibidem*, pp. 40-41.

70. *Deiateli soiuza sovetskih soțialisticeskih respublik i oktiabrskoi revoliuții. Ențiklopediceskii slovar*, ed. a VII-a (Moscova, 1989), vol. 41, pt. 2, pp. 101-102.

71. Stites, *Revolutionary Dreams*, pp. 146-157; E. Toller, *Which World? Which Way?* (Londra, 1931), p. 114.

72. Despre faptul că Orwell s-a inspirat de la Zamiatin, vezi E. Brown, *Brave New World, 1984, and We: An Essay on Anti-Utopia* (Ann Arbor, 1976), mai ales pp. 221-226. Pentru scrierile lui Orwell despre Zamiatin, vezi S. Orwell și I. Angus (eds.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, 4 vol. (Londra, 1968), vol. 4, pp. 72-75, 485.

73. E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* (Londra, 1994), p. 61.

74. D. Flanning, *Shostakovich Studies* (Cambridge, 1995), p. 426.

75. Pentru o bună introducere în acest subiect, vezi T. Egorovna, *Soviet Film Music: An Historical Survey* (Amsterdam, 1997).

76. Flanning, *Shostakovich Studies*, p. 426.

77. G. Kozințev, *Sobranie socinenii v piati tomah* (Leningrad, 1984), vol. 4, p. 254.

78. V. Maiakovski, „Teatr i kino”, în *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 1, p. 322.

79. *Ibidem*, vol. 11, p. 339.

80. Pentru un discurs fascinant despre această istorie culturală, vezi S. Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge, Mass., 1994).

81. Maiakovski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 2, pp. 74-75.

82. *Ibidem*, vol. 4, p. 436.
83. *Ibidem*, p. 184.
84. „Presdsmertnoe pismo maiakovskogo”, în *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 65 (Moscova, 1958), p. 199.
85. A. Charters și S. Charters, *I Love: The Story of Vladimir Mayakovsky and Lily Brik* (Londra, 1979), p. 362.
86. V. Skoriatin, „Taina ghibeli Vladimira Maiakovskogo: novaia versiia traghiceskih sobîtii, osnovannaia na poslednih nahodkah v sekretnîh arhivah”, *XX vek: liki, liṭa, licinî* (Moscova, 1998), pp. 112-114, 125, 139, 233 (citatul lui Eisenstein la p. 112).
87. K. Rudnitsky, *Meyerhold the Director* (Ann Arbor, 1981), p. 445.
88. *Izvestia* (26 februarie 1929).
89. O. Berggolț, „Prodoljenie jizni”, în B. Kornilov, *Stihotvoreniia i poemî* (Leningrad, 1957), p. 10.
90. Maiakovski, *Polnoe sobranie socinenii*, vol. 12, p. 423.
91. Citat în H. Borland, *Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-year Plan, 1928-1932* (New York, 1950), p. 24.
92. W. Woroszylski, *The Life of Mayakovsky*, trad. B. Taborski (New York, 1970), p. 516.
93. Borland, *Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-year Plan*, pp. 57-58.
94. *Soviet Writers' Congress, 1934. The Debate of Socialist Realism and Modernism* (Londra, 1977), p. 157.
95. Despre realismul socialist ca formă de artă panegirică, vezi A. Tertz, *On Socialist Realism* (New York, 1960), p. 24.
96. Vezi strălucitul argument al lui K. Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago, 1981), pe care se bazează prima

parte a acestui paragraf.

97. L. Feuchtwanger, *Moskva, 1937* (Tallinn, 1990), p. 33.

98. I. Berlin, „Meetings with Russian Writers in 1945 and 1956”, în *Personal Impressions* (Oxford, 1982), p. 162.

99. P. Kenez, *Cinema and Soviet Society, 1917-1953* (Cambridge, 1992), pp. 91-92; Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema*, pp. 95-96.

100. *Puti kino: pervoe vsesoiuznoe soveșceanie po kinematografii* (Moscova, 1929), p. 37.

101. Youngblood, *Movies for the Masses*, pp. 93-94; Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema*, p. 141.

102. Citat în M. Turovskaya, „The 1930s and 1940s: Cinema in Context”, în R. Taylor și D. Spring (eds.), *Stalinism and Soviet Cinema* (Londra, 1993), p. 43.

103. Vezi D. Youngblood, *Soviet Cinema in the Silent Era, 1917-1935* (Ann Arbor, 1985), pp. 230-232.

104. „O filme «Bejin lug»”, *Pravda* (19 martie 1939), p. 3.

105. Bergan, *Eisenstein*, pp. 283-286.

106. *Pervîi vsesoiuznîi sezd sovetskih pisatelei* (Moscova, 1934), p. 316.

107. R. Taruskin, „Shostakovich and Us”, în R. Bartlett (ed.), *Shostakovich in Context* (Oxford, 2000), pp. 16-17.

108. „Sumbur vmesto muzîki”, *Pravda*, 28 ianuarie 1936.

109. Despre torturarea și mărturia lui, vezi V. Shentalinsky, *The KGB’s Literary Archive: The Discovery and Ultimate Fate of Russia’s Suppressed Writers*, trad. J. Crowfoot (Londra, 1995), pp. 25-26.

110. Citat în M. Brown, *Art under Stalin* (New York, 1991), p. 92.

111. Iu. Molok, *Pușkin v 1937 godu* (Moscova, 2000), p. 31.

112. M. Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880* (Cornell, 1989), p. 164.
113. A. Platonov, *Thoughts of a Reader* (Moscova, 1980), pp. 24, 41.
114. Citat în Levitt, *Russian Literary Politics*, p. 165.
115. N. Mandelstam, *Hope Against Hope*, trad. M. Hayward (Londra, 1989), p. 159. [trad. rom.: Nadejda Mandelștam, *Fără speranță. Memorii*, vol. 1, traducere de Nicolae Iliescu, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 215 – n.tr.]
116. R. Conquest, *Tyrants and Typewriters: Communiqués from the Struggle for Truth* (Lexington, 1989), p. 61.
117. Mandelstam, *Hope Against Hope*, p. 26. [trad. rom.: *Fără speranță. Memorii*, vol. 1, ed. cit., p. 37 – n.tr.]
118. R. Reeder, *Anna Akhmatova: Poet and Prophet* (Londra, 1995), p. 197.
119. Mandelstam, *Hope Against Hope*, p. 161. [trad. rom.: *Fără speranță. Memorii*, vol. 1, ed. cit., pp. 216-217 – n.tr.]
120. *Ibidem*, p. 13. Aceasta este prima versiune a poemului care a ajuns în mâinile NKVD-ului. [trad. rom.: *Fără speranță. Memorii*, vol. 1, ed. cit., p. 541; poemul este tradus de Emil Iordache – n.tr.]
121. A. Akhmatova, *My Half Century: Selected Prose*, ed. R. Meyer (Ann Arbor, 1992), p. 101.
122. E. Polianovski, *Ghibel Osipa Mandelstama* (Sankt-Petersburg, 1993), p. 104.
123. Shentalinsky, *The KGB's Literary Archive*, p. 183.
124. Despre comportamentul lui Pasternak în acest incident celebru, în care a fost acuzat că l-ar fi trădat pe Mandelștam, vezi mai bine relatarea Nadejdei Mandelștam, care susține că soțul ei era „pe deplin

mulțumit de Pasternak” (*Hope Against Hope*, p. 148). [trad. rom.: *Fără speranță. Memorii*, vol. 1, ed. cit., p. 200 – n.tr.]

125. „A Little Geography, O.M.” (1937), în *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, p. 664.

126. Akhmatova, *My Half Century*, p. 108.

127. O. Kalughin, „Delo KGB na Annu Ahmatovu”, în *Gosbezopasnost i literatura na opîte Rossii i Ghermanii* (Moscova, 1994), p. 32.

128. Popova și Rubinciuk, *Anna Ahmatova i fontannîi dom*, p. 70.

129. *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, p. 384. [în românește de Aureliu Busuioc, *România literară*, nr. 25/26 iunie 2009, pp. 26-27 – n.tr.]

130. *Ibidem*, p. 393. [în românește de Aureliu Busuioc, *ibidem* – n.tr.]

131. *Ibidem*, p. 386. [în românește de Aureliu Busuioc, *ibidem* – n.tr.]

132. Epigraf la *Requiem* (1961), în *ibidem*, p. 384. [în românește de Aureliu Busuioc, *ibidem* – n.tr.]

133. Mandelstam, *Hope Abandoned*, p. 252. [trad. rom.: *Speranță abandonată. Memorii*, vol. 2, ed. cit., p. 248 – n.tr.]

134. B. Pasternak, *Doctor Zhivago*, trad. M. Hayward și M. Hari (Londra, 1988), p. 453. [trad. rom.: Boris Pasternak, *Doctor Jivago*, traducere de Emil Iordache, Editura Polirom, Iași, 2013, p. 621 – n.tr.]

135. Citat în O. Ivinskaia, *V plenu vremeni: godî s B. Pasternakom* (Moscova, 1972), p. 96.

136. *On Early Trains* (1943), în B. Pasternak, *Sobranie socinenii v piati tomah* (Moscova, 1989), vol. 2, pp. 35-36.

137. *Pravda* (23 iunie 1941).

138. *Krasnaia zvezda* (24 iunie 1941).
139. Vezi F. Corley, *Religion in the Soviet Union: An Archival Reader* (Basingstoke, 1996), pp. 142-144.
140. Berlin, „Meetings with Russian Writers”, pp. 160-161.
141. *Mihail Zoșcenko: materialî k tvorceskoi biografii*, ed. N. Groznova (Sankt-Petersburg, 1997), pp. 173, 193.
142. Popova și Rubinciuk, *Anna Ahmatova i fontannîi dom*, pp. 91-92.
143. „Courage” (1942), în *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, p. 428. [trad. rom.: Anna Ahmatova, *Versuri*, traducere de Ion Caraion, Editura Univers, București, 1974, p. 157 – n.tr.]
144. Citat în A.I. Pavlovski, *Anna Ahmatova* (Leningrad, 1982), p. 99.
145. A. Haight, *Anna Ahmatova: poeticeskoe stranstvie: dnevniki, vospominaniia, pisma* (Moscova, 1991), p. 122.
146. G.P. Makogonenko, „Iz tretei epohi vospominanii”, în *Ob Anne Ahmatovoi* (Leningrad, 1990), pp. 263-264.
147. D. Oistrah, „Velikii hudojnik nașego vremeni”, în *Șostakovici: stati i materialî* (Moscova, 1976), p. 26.
148. I. MacDonald, *The New Shostakovich* (Oxford, 1991), pp. 133-135.
149. Wilson, *Shostakovich*, p. 134.
150. Despre sursele mahleriene ale finalului simfoniei, vezi I. Barsova, „Between «Social Demands» and the «Music of Grand Passions»: The Years 1934-1937 in the Life of Dmitry Shostakovich”, în R. Bartlett (ed.), *Shostakovich in Context* (Oxford, 2000), pp. 85-86.
151. A. Rozen, „Razgovor s drugom”, *Zvezda*, vol. 2, nr. 1 (1973), p. 81.

152. Citat în H. Robinson, „Composing for Victory: Classical Music”, în R. Stites (ed.), *Culture and Entertainment in Wartime Russia* (Indiana, 1995), p. 62.
153. *Serghei Prokofiev: materialî, documentî, vospominaniia* (Moscova, 1960), p. 457.
154. Vezi H. Robinson, *Sergei Prokofiev* (Londra, 1987), cap. 22.
155. S. Eisenstein, „From Lectures on Music and Colour in *Ivan the Terrible*”, în *Selected Works*, vol. 3, pp. 153, 168-169, 317-319, 326-327.
156. Vezi *Serghei Prokofiev: materialî, documentî, vospominaniia*, pp. 481-492.
157. Ivinskaia, *V plenu vremeni*, p. 96.
158. L. Kozlov, „The Artist and the Shadow of Ivan”, pp. 114-115.
159. O expunere clară a intenției lui Eisenstein poate fi găsită în Io. Iuzovski, *Eizenștein v vospominaniiah sovremennikov* (Moscova, 1974), p. 402. Despre influența lui Pușkin și a dramei sale asupra regizorului în acel moment, vezi Kozlov, „The Artist and the Shadow of Ivan”, pp. 115, 123.
160. Pentru cele mai recente dovezi cu privire la sănătatea mentală a lui Stalin, vezi R. Brackman, *The Secret File of Joseph Stalin: A Hidden Life* (Londra, 2001), pp. 195-197, 219-221, 416-417.
161. Kozlov, „The Artist and the Shadow of Ivan”, p. 127.
162. *Moscow News* (1988), nr. 32, p. 8.
163. Kozlov, „The Artist and the Shadow of Ivan”, p. 148.
164. J. Goodwin, *Eisenstein, Cinema and History* (Urbana, 1993), p. 191.
165. Citat în Kozlov, „The Artist and the Shadow of Ivan”, p. 123.

166. Iuzovski, *Eizenștein v vospominaniiah sovremennikov*, pp. 412-413.
167. Berlin, „Meetings with Russian Writers”, p. 198.
168. Iu. Budîko, „Istoriia odnogo posviașceniia”, *Russkaia literatura*, nr. 1 (1984), p. 236.
169. Berlin, „Meetings with Russian Writers”, p. 189.
170. *Ibidem*, p. 190.
171. „20 December 1945”, în *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, p. 454. [trad. rom.: Anna Ahmatova, *Versuri*, traducere de Ion Caraion, Editura Univers, București, 1974, p. 173 – n.tr.]
172. Mandelstam, *Hope Abandoned*, pp. 368-372. [trad. rom.: *Speranță abandonată. Memorii*, vol. 2, ed. cit., p. 246 – n.tr.]
173. „Doklad t. Jdanova o jurnalah *Zvezda* i *Leningrad*”, *Znamiia*, vol. 10 (1946), pp. 7-22.
174. Mandelstam, *Hope Abandoned*, pp. 350-357.
175. E. Gershtein, *Memuary* (Sankt-Petersburg, 1998), p. 345.
176. Berlin, „Meetings with Russian Writers”, p. 202.
177. Vezi G. Dalos, *The Guest from the Future: Anna Akhmatova and Isaiah Berlin* (Londra, 1998), p. 85.
178. Mandelstam, *Hope Abandoned*, p. 375. [trad. rom.: *Speranță abandonată. Memorii*, vol. 2, ed. cit., p. 367 – n.tr.]
179. G. Carleton, *The Politics of Reception: Critical Constructions of Mikhail Zoshchenko* (Evanston, Ill., 1998), pp. 231-232.
180. B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917-1970* (Londra, 1972), pp. 208, 218.
181. *Pravda*, 9 ianuarie 1949.
182. A. Tarkhanov și S. Kavtaradze, *Architecture of the Stalin Era* (New York, 1992), p. 144; A.V. Ikonnikov, *Istorizm v*

arhitekturu (Moscova, 1997), pp. 462-484; A. Ryabushin și N. Smolina, *Landmarks of Soviet Architecture, 1917-1991* (New York, 1992), p. 122.

183. Vezi M. Slobin (ed.), *Returning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe* (Durham, N.C., 1996).

184. M. Frolova-Walker, „«National in Form, Socialist in Content»: Musical Nation-building in the Soviet Republics”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, nr. 2 (1998), p. 334.

185. Frolova-Walker, „«National in Form, Socialist in Content»”, pp. 331-338, 349-350; T.C. Levin, „Music in Modern Uzbekistan: The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition”, *Asian Music*, vol. 12 (1979), nr. 1, pp. 149-158.

186. Brackman, *The Secret File of Joseph Stalin*, p. 373.

187. Despre ura lui Stalin față de evrei, vezi comentariile lămuritoare ale fiicei sale, Svetlana Allilueva, *Dvadțat pisem k drugu* (New York, 1967), p. 150.

188. A. Vaisberg, „Evreiskii antifașistskii komitet u M.A. Suslov”, *Zveniiaistoriceskii almanah* (Moscova, 1991), pp. 535-554.

189. Brackman, *The Secret File of Joseph Stalin*, p. 380.

190. J. Garrard și C. Garrard, *The Bones of Berdichev: The Life and Fate of Vasily Grossman* (Londra, 1996), p. 298.

191. I. Ehrenburg, *Men, Years, Life*, 6 vol. (Londra, 1961-1966), vol. 6, p. 55.

192. *Ibidem*.

193. Berlin, „Meetings with Russian Writers”, p. 183.

194. C. Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography*, 2 vol. (Cambridge, 1998), vol. 2, pp. 233-234.

195. Egorovna, *Soviet Film Music*, p. 122.
196. Citat în Wilson, *Shostakovich*, p. 242.
197. V. Raznikov, *Kirill Kondrașin rasskazîvaet o muzîke i jizni* (Moscova, 1989), p. 201.
198. Wilson, *Shostakovich*, p. 235.
199. *Shostakovich 1906-1975* (Londra, 1998), p. 62.
200. H.G. Wells, „The Dreamer in the Kremlin", în *Russia in the Shadows* (Londra, 1920).
201. Citat în R. Marsh, *Soviet Science-fiction since Stalin: Science, Politics and Literature* (Londra, 1986), p. 216.
202. A. Tarkovsky, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trad. K. Hunter-Blair (Austin, 1986), p. 42.
203. *Ibidem*, p. 192.
204. *Ibidem*, p. 89.
205. A. Tarkovsky, *Time Within Time: The Diaries, 1970-1986*, trad. K. Hunter-Blair (Calcutta, 1991), p. 159.
206. Tarkovsky, *Sculpting in Time*, p. 42.
207. Y. Brudny, *Reinventing Russia: Russian Nationalism and the Soviet State, 1953-1991* (Cambridge, Mass., 1998), pp. 61-73; John B. Dunlop, *The Faces of Contemporary Russian Nationalism* (Princeton, 1983), pp. 226-227.
208. *Vece*, nr. 1 (ianuarie 1971), p. 2.
209. Citat în B. Eisenschitz, „A Fickle Man, or Portrait of Boris Barnet as a Soviet Director", în Taylor și Christie, *Inside the Film Factory*, p. 163.
210. „Leningrad, 1959", în *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, p. 716. [în românește de Boris Marian – n.tr.]
211. Berlin, „Meetings with Russian Writers", p. 194.
212. *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, p. 545.

213. O. Mandelstam, *Selected Poems*, trad. D. McDuff (Londra, 1983), p. 69. [în românește de Leo Butnaru – n.tr.]

8

Rusia de peste hotare

1. M. Tsvetaeva, „Homesickness” (1934), în *Twentieth-century Russian Poetry*, ed. Y. Evtushenko (Londra, 1993), pp. 234-235. Traducere de Elaine Feinstein.
2. Citat în Inna Broude, *Ot Hodasevicea do Nabokova: nostalghiceskaia tema v poezii pervoi russkoi emigrații* (Tenafly, N.J., 1990), p. 49. [în românește de Leo Butnaru – n.tr.]
3. N. Mandelstam, *Hope Abandoned*, trad. M. Hayward (Londra, 1989), p. 468.
4. M. Țvetaeva, *Neizdannîe pisma*, ed. G. și N. Struve (New York, 1972), p. 415; I. Kudrova, *Posle Rossii. Marina Țvetaeva: godîi ciujbinîi* (Moscova, 1997), p. 203.
5. Kudrova, *Posle Rossii*, p. 203.
6. V. Hodasevici, *Stihotvoreniia* (Leningrad, 1989), p. 295.
7. O. Friedrich, *Before the Deluge* (New York, 1972), p. 86; B. Boyd, *Nabokov: The Russian Years* (Londra, 1990), p. 376.
8. Boyd, *Nabokov: The Russian Years*, p. 197.
9. „Pentru Țar, de Paște, 21 mai 1917”, în M. Țvetaeva, *Stihotvorenia i poemî v piati tomah*, ed. A. Sumerkin și V. Schweitzer (New York, 1980-1990), vol. 2, p. 63.
10. R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, 2 vol. (Oxford, 1996), vol. 2, p. 965.
11. Țvetaeva, *Stihotvoreniia i poemî*, vol. 3, pp. 168-169.

12. Din „Otplîtie na ostrov Țiteru” (1937), în G. Ivanov, *Izbrannîe stihi* (Paris, 1980), p. 35.
13. Vezi Broude, *Ot Hodasevicea do Nabokova*, p. 66.
14. A. Saakiants, *Marina Țvetaeva: jizn i tvorcestvo* (Moscova, 1997), p. 725.
15. „White Guards” (27 iulie 1918), din *The Camp of Swans* (1917-1921), în M. Tsvetaeva, *Selected Poems*, trad. D. McDuff (Newcastle, 1987), p. 62.
16. Citat în V. Schweitzer, *Tsvetaeva*, trad. H. Willetts (Londra, 1992), pp. 182-183.
17. Scrisoare nepublicată, citată în Schweitzer, *Tsvetaeva*, p. 168.
18. Citat în L. Feiler, *Marina Tsvetaeva* (Londra, 1994), p. 203.
19. „Russkoi rji ot menia poklon” (7 mai 1925), în Țvetaeva, *Stihotvoreniia i poemî*, vol. 3, p. 126.
20. Țvetaeva, *Stihotvoreniia i poemî*, vol. 3, p. 164.
21. Țvetaeva, *Neizdannîe pisma*, p. 411. Multe dintre aceste texte sunt disponibile în limba engleză în M. Tsvetaeva, *A Captive Spirit: Selected Prose*, trad. J. King (Londra, 1983).
22. Tsvetaeva, „Homesickness”, în *Twentieth-century Russian Poetry*, p. 234.
23. S.M. Volkonski, *O dekabristah: po semeinum vospominaniiam* (Moscova, 1994), p. 214. Ideile Zinaidei Volkonski cu privire la un Muzeu al Artelor Frumoase au fost publicate în revista *Teleskop* în 1831. Vezi și M. Fairweather, *Pilgrim Princess: A Life of Princess Zinaida Volkonsky* (Londra, 1999), pp. 226-227.
24. Saakiants, *Marina Țvetaeva*, p. 249.
25. Țvetaeva, *Stihotvorenia i poemî*, vol. 3, p. 187.

26. S.M. Volkonski, *Moi vospominaniia v dvuh tomah* (Moscova, 1992), p. 32.
27. *Ibidem*, pp. 234-235.
28. V. Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (Harmondsworth, 1969), p. 216. [trad. rom.: *Vorbește, memorie…*, ed. cit., p. 284 – n.tr.]
29. *Ibidem*, p. 216. [p. 283 – n.tr.]
30. *Ibidem*, pp. 213-214. [pp. 280-281 – n.tr.]
31. B. Boyd, *Nabokov: The Russian Years* (Londra, 1990), p. 161.
32. Vezi M. Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919-1939* (New York, 1990), cap. 4.
33. A. Pushkin, *Evgenii Onegin*, trad. V. Nabokov, 4 vol. (Londra, 1964).
34. F. Stepun, „Literaturnîe zametki”, *Sovremennîe zapiski*, vol. 27 (Paris, 1926), p. 327; N. Berberova, *The Italics Are Mine*, trad. P. Radley (Londra, 1991), p. 180.
35. *Ivan Bunin: From the Other Shore, 1920-1933: A Portrait from Letters, Diaries and Fiction*, ed. T. Marullo (Chicago, 1995), p. 5.
36. J. Woodward, *Ivan Bunin: A Study of His Fiction* (Chapel Hill, 1980), p. 164.
37. Citat în J. Haylock, *Rachmaninov* (Londra, 1996), p. 82.
38. S. Rahmaninov, *Literaturnoe nasledie v 3-h tomah* (Moscova, 1978), vol. 3, pp. 144-148.
39. *Ibidem*, p. 52.
40. *Ibidem*, p. 53.
41. Haylock, *Rachmaninov*, p. 58.
42. Rahmaninov, *Literaturnoe nasledie*, pp. 128-131.
43. A. Swan și K. Swan, „Rachmaninoff: Personal Reminiscences”, *The Musical Quarterly*, vol. 30 (1944), p. 4.

44. B. Martin, *Rachmaninov: Composer, Pianist, Conductor* (Londra, 1990), p. 312.
45. Berberova, *The Italics Are Mine*, p. 347.
46. *Ibidem*, p. 268.
47. Țvetaeva, *Stihotvoreniia i poemî*, vol. 1, p. 140. [în românește de Leo Butnaru – n.tr.]
48. Berberova, *The Italics Are Mine*, p. 348.
49. *Ibidem*, p. 321.
50. *Ibidem*, p. 319.
51. Nabokov, manuscris nepublicat, citat în Boyd, *Nabokov: The Russian Years*, p. 51.
52. Nabokov, *Speak, Memory*, p. 63. [trad. rom.: *Vorbește, memorie…*, ed. cit., p. 75 – n.tr.]
53. V. Nabokov, *Strong Opinions* (Londra, 1973), p. 178.
54. Nabokov, *Speak, Memory*, p. 201. [trad. rom.: *Vorbește, memorie…*, ed. cit., pp. 262-263 – n.tr.]
55. *Ibidem*, p. 61. [p. 72 – n.tr.]
56. *Ibidem*, p. 59. [p. 69 – n.tr.]
57. Citat în Boyd, *Nabokov: The Russian Years*, p. 177.
58. Nabokov, *Speak, Memory*, p. 214. [trad. rom.: *Vorbește, memorie…*, ed. cit., p. 282 – n.tr.]
59. Citat în B. Boyd, *Nabokov: The American Years* (Londra, 1992), pp. 463-464.
60. Citat în A. Milbauer, *Transcending Exile: Conrad, Nabokov, I.B. Singer* (Miami, 1985), p. 41.
61. *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (New York, 1995), p. 64.
62. V. Nabokov, „On a Book Entitled *Lolita*”, în *Lolita* (Harmondsworth, 1995), pp. 316-317. [trad. rom.: V.

Nabokov, *Lolita*, traducere de Horia Florian Popescu, Editura Polirom, Iași, 2015, p. 337 – n.tr.]

63. S. Schiff, *Vera (Mrs Vladimir Nabokov)* (New York, 1999), pp. 97-98.
64. Nabokov, *Speak, Memory*, p. 215. [trad. rom.: *Vorbește, memorie…*, ed. cit., p. 282 – n.tr.]
65. M. Tsvetaeva, „An Otherworldly Evening", în *A Captive Spirit*, p. 166.
66. Interviu cu Alvin Toffler, în Nabokov, *Strong Opinions*, p. 37.
67. Citat în V.S. Yanovsky, *Elysian Fields* (De Kalb, Ill., 1987), p. 12.
68. Boyd, *Nabokov: The American Years*, p. 13.
69. *Ibidem*, p. 22; Nabokov, *Strong Opinions*, p. 26.
70. Schiff, *Vera*, p. 246.
71. V. Nabokov, *Look at the Harlequins!* (Harmondsworth, 1980), p. 103. [trad. rom.: V. Nabokov, *Privește-i pe arlechini!*, traducere de Anca-Gabriela Sîrbu, Editura Polirom, Iași, 2012, p. 139 – n.tr.]
72. Citat în Schiff, *Vera*, p. 338.
73. Boyd, *Nabokov: The American Years*, pp. 84-85.
74. Vezi, de exemplu, V. Nabokov, *Selected Letters* (New York, 1989), pp. 47-48.
75. Boyd, *Nabokov: The American Years*, pp. 371, 648.
76. Citat în *ibidem*, p. 490.
77. Berberova, *The Italics Are Mine*, pp. 240-241.
78. M. Oliver, *Igor Stravinsky* (Londra, 1995), p. 96.
79. A. Bruneau, *Musiques de Russie et musiciens de France* (Paris, 1903), p. 28.

80. Citat în Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, vol. 2, pp. 1529, 1532.
81. A. Benois, *Reminiscences of the Russian Ballet* (Londra, 1941), p. 130.
82. R. Craft, *Stravinsky: Chronicle of a Friendship* (New York, 1994), p. 31; Nabokov, *Speak, Memory*, p. 212. [trad. rom.: *Vorbește, memorie…*, ed. cit., p. 278 – n.tr.]
83. S. Volkov, *St Petersburg: A Cultural History* (Londra, 1996), p. 315.
84. Citat în H. Sachs, *Music in Fascist Italy* (Londra, 1987), p. 168.
85. Oliver, *Igor Stravinsky*, p. 139.
86. Citat în *ibidem*, p. 143.
87. *Twentieth-century Russian Poetry*, pp. 379-380. Traducerea îi aparține poetului.
88. Citat în F. Lesure (ed.), *Stravinsky: Etudes et témoignages* (Paris, 1982), p. 243.
89. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, vol. 1, p. 891.
90. I. Stravinsky, *Chronique de ma vie* (1935); citat din traducerea în limba engleză: *An Autobiography* (New York, 1962), p. 53.
91. N. Nabokov, *Old Friends and New Music* (Londra, 1951), p. 143.
92. T. Stravinsky, *Catherine and Igor Stravinsky: A Family Album* (Londra, 1973), p. 4.
93. S. Walsh, *Igor Stravinsky: A Creative Spring. Russia and France 1882-1934* (Londra, 2000), p. 531.
94. I. Stravinsky și R. Craft, *Expositions and Developments* (Londra, 1962), p. 33.

95. Craft, *Stravinsky*, p. 120.
96. *Ibidem*, p. 320.
97. Citat în Walsh, *Igor Stravinsky*, p. 500.
98. Stravinsky și Craft, *Expositions and Developments*, p. 76.
99. V. Stravinsky și R. Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents* (New York, 1978), p. 76.
100. Craft, *Stravinsky*, p. 329.
101. S. Alexander, *Marc Chagall: A Biography* (Londra, 1979), p. 52.
102. O. Figes, *A People's Tragedy: The Russian Revolution, 1891-1924* (Londra, 1996), pp. 749-750. [trad. rom.: *Revoluția Rusă, 1891-1924*, ed. cit., p. 671 – n.tr.]
103. Alexander, *Marc Chagall*, p. 312.
104. *The New York Times* (15 februarie 1944).
105. Alexander, *Marc Chagall*, pp. 255, 434.
106. Despre acest aspect al imaginii lui Mandelștam, vezi C. Cavanagh, „Synthetic Nationality: Mandel'shtam and Chaadaev", *Slavic Review*, vol. 49, nr. 4 (1990), pp. 597-610.
107. Nabokov, *Speak, Memory*, p. 217.
108. Kudrova, *Posle Rossii*, p. 201.
109. M. Țvetaeva, *Pisma k A. Teskovoi* (Praga, 1969), pp. 96-97.
110. Berberova, *The Italics Are Mine*, p. 202.
111. Feiler, *Marina Tsvetaeva*, p. 189.
112. Țvetaeva, *Stihotvoreniia i poemî*, vol. 3, p. 176.
113. Țvetaeva, *Pisma k A. Teskovoi*, p. 112.
114. Schweitzer, *Tsvetaeva*, p. 345.
115. Citat în Broude, *Ot Hodasevicea do Nabokova*, pp. 19-20.
116. Berberova, *The Italics Are Mine*, p. 352.
117. Țvetaeva, *Pisma k A. Teskovoi*, p. 147.
118. Țvetaeva, *Stihotvoreniia i poemî*, vol. 2, p. 292.

119. AG, Pg-In.
120. Berberova, *The Italics Are Mine*, p. 189.
121. Vezi V. Shentalinsky, *The KGB's Literary Archive: The Discovery and Ultimate Fate of Russia's Suppressed Writers*, trad. J. Crowfoot (Londra, 1995), pp. 252-254.
122. L. Spiridonova, „Gorky and Stalin (According to New Materials from A.M. Gorky's Archive)", *Russian Review*, vol. 54, nr. 3 (1995), pp. 418-423.
123. Shentalinsky, *The KGB's Literary Archive*, p. 262.
124. Vezi și R. Conquest, *The Great Terror: A Reassessment* (Londra, 1990), pp. 387-389; V.V. Ivanov, „Pocemu Stalin ubil Gorkogo?", *Voprosî literaturî* (1993), nr. 1.
125. *Serghei Prokofiev: materialî, documentî, vospominaniia* (Moscova, 1960), p. 166.
126. Berberova, *The Italics Are Mine*, p. 352.
127. *Serghei Prokofiev*, p. 150.
128. S.S. Prokofiev, *Soviet Diary 1927 and Other Writings* (Londra, 1991), p. 69.
129. *Serghei Prokofiev*, pp. 161-162.
130. Vezi S. Moreux, „Prokofiev: An Intimate Portrait", *Tempo*, 11 (primăvara 1949), p. 9.
131. *Serghei Prokofiev*, p. 453.
132. N. Mandelstam, *Hope Abandoned* (Londra, 1973), p. 464.
133. Țvetaeva, *Stihotvoreniia i poemî*, vol. 3, p. 212. [trad. rom.: Marina Țvetaeva, *Singură în noapte*, traducere de Leo Butnaru, Editura Alfa, Iași, 2011, p. 228 – n.tr.]
134. *Ibidem*, p. 213.
135. Citat în Feiler, *Marina Tsvetaeva*, p. 263.
136. I. Stravinsky și R. Craft, *Memories and Commentaries* (Londra, 1960), p. 26.

137. Craft, *Stravinsky*, p. 171.
138. Citat în B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia* (Bloomington, 1982), p. 355.
139. *Ibidem*, p. 354.
140. Craft, *Stravinsky*, p. 461.
141. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia*, p. 355.
142. Craft, *Stravinsky*, p. 313.
143. *Ibidem*, p. 317.
144. N. Slominsky, *Music Since 1900* (New York, 1971), p. 1367.
145. Craft, *Stravinsky*, p. 316.
146. *Ibidem*, pp. 316-317.
147. *Ibidem*, p. 315.
148. *Ibidem*, p. 318.
149. *Ibidem*, p. 319.
150. Vezi și Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, vol. 2, pp. 1605-1675.
151. *Komsomolskaia pravda* (27 septembrie 1962).
152. Stravinsky și Craft, *Stravinsky in Pictures and Documents*, p. 470.
153. Craft, *Stravinsky*, p. 331.
154. Stravinsky și Craft, *Expositions and Developments*, p. 86.
155. *Ibidem*, p. 335.
156. *Ibidem*, p. 332.
157. E. Wilson, *Shostakovich: A Life Remembered* (Londra, 1994).
158. *Ibidem*, p. 466.
159. *Ibidem*, pp. 460-461.
160. *Ibidem*, p. 375.
161. Craft, *Stravinsky*, p. 328.

Glosar

artel – asociație cooperatistă

balalaică – tip de chitară rusească, inspirată probabil de *dombra* din Asia Centrală

bania – saună rusească încălzită de regulă cu lemne de foc

bâlină – vechi cântec popular epic sau istorie cu elemente mitologice. Numeroși folcloriști sunt de părere că bâlinele datează din secolul al X-lea, de pe vremea Rusiei Kievene. Interpretate inițial de cântăreții din alaiurile cnejilor, au fost preluate de *skomorohi* (vezi mai jos) sau de menestrelii nomazi din păturile inferioare. Folcloriștii au început să le culeagă începând cu secolul al XVIII-lea. Ilia Muromeț este un erou de seamă al ciclului kievean de bâline. *Sadko* este prototipul ciclului Novgorod, înrudit cu balada europeană din epoca medievală

bît – mod de viață (de la verbul *bîvat*: a se întâmpla sau a avea loc); începând cu secolul al XIX-lea, termenul a fost asociat tot mai mult cu „vechiul” mod de viață rusesc de către intelectualitate, care făcea distincție între *bît* și *bîtie* (vezi mai jos)

bîtie – existență plină de sens – superioară față de *bît* –, în înțelesul definit de intelectualitate

bogatâr – cavaler sau erou din folclor; apare în bâline (vezi mai sus)

bogorodița – Maica Domnului

boier – categorie a aristocrației ruse (eliminată de Petru cel Mare la începutul secolului al XVIII-lea)

caftan – manta lungă cu cingătoare în talie

ceastușka – cântece cu rimă simple, adesea obscene

cocoșnic – podoabă tradițională pentru cap, purtată de femei – forma sa era folosită ca ornament în stilul arhitectonic neorus

culac – chiabur

cvas – bere rusească slabă, făcută de obicei din secară fermentată, apă și zahăr

dacea – căsuță de țară sau din suburbie; adesea, casă de vară pentru locuitorii de la oraș

devicinik – ritual prenupțial însoțit de cântece: mireasa este spălată, iar coada ei de fecioară este despletită și reîmpletită apoi în două cosițe, simbolizând începutul vieții sale de femeie măritată

gusli – tip străvechi de țiteră rusească sau psalterion asociat cu *skomorohi* (vezi mai jos)

han – conducător mongol

horovod – dans ceremonial în grup

izbă – casă țărănească

Jdanovșcina (literal, „domnia lui Jdanov”) – regimul lui Andrei Jdanov, responsabil pe vremea lui Stalin, după 1945, de ideologie și politica culturală

kucika (literal, „grămăjoară”) – termen inventat de Vladimir Stasov în 1867 pentru a-i descrie pe tinerii compozitori naționaliști ruși (*kucikiști*) grupați în jurul lui Balakirev și

cunoscuți în general drept „Noua Școala Rusă”. Aceștia mai erau numiți uneori „Cei cinci puternici” sau „Mâna puternică”: Balakirev, Rimski-Korsakov, Borodin, Cui și Musorgski

kumis – lapte de iapă fermentat

LEF – Frontul Artistic de Stânga (1912-1915); relansat drept Noul LEF între 1927 și 1929

lubok – xilogravură sau litografie colorată cu imagini și texte pe diverse teme folclorice

matrioșka – păpușă rusească goală pe interior, în care se introduc alte păpuși identice

mujic – țăran

nebun întru Hristos (*iurodivîi*) – clarvăzător sau vrăjitor, care cutreiera ca un pustnic zonele rurale. Nebunul întru Hristos era foarte respectat de oamenii de rând și era deseori primit în casele familiilor de nobili. La fel ca un șaman, el executa dansuri ritualice cu strigăte și țipete; se îmbrăca bizar, purtând pe cap un chipiu din fier sau un ham; iar în ritualurile sale magice folosea o tobă sau clopoței

NEP – Noua Politică Economică (1921-1929)

nepodvijnost – imobilitate sau lipsă de dezvoltare ritmică atribuită de muzicologi muzicii populare rusești

NKVD – Comisariatul Poporului pentru Afaceri Interne; a devenit poliția politică în anii 1930

oblomovșcina – termen pentru inerția sau lenea „rusească” – de la personajul Oblomov din romanul lui Goncearov cu același nume

opricinina – miliția personală a lui Ivan cel Groaznic

pliaska – dans rusesc

pocivennicestvo, pocivenniki – mișcarea „întoarcerea la glie” (autohtonism): grup de intelectuali din anii 1860 care a îmbrățișat o sinteză a principiilor slavofile și occidentalizante

Proletkult – organizația Cultura Proletară

RAPP – Asociația Rusă a Scriitorilor Proletari (1928-1932)

raznocinți – oameni cu origini sociale mixte (de regulă, cu un părinte de viță nobilă și celălalt din rândul clerului sau al negustorilor); des întâlniți în sânul intelectualității radicale a secolului al XIX-lea

samizdat – publicație neoficială sau clandestină; asociată de regulă cu disidenții din epoca Brejnev

samovar – vas mare din metal cu tub pentru fierberea apei, folosit la prepararea ceaiului

sarafan – tip de tunică

skomorohi – menestreli nomazi, cântăreți de povești populare sau bâline (vezi mai sus) care se acompaniau la *gusli* (vezi mai sus); erau probabil urmași ai străvechilor șamani slavi. Interziși de țarul Aleksei în 1648

smotrinie – examinarea obișnuită a miresei de către familia mirelui, înaintea încheierii unui contract nupțial

sobornost – concepție slavofilă asupra Bisericii Ruse ca o adevărată comunitate de frăție și dragoste creștină

streliți – muschetari care s-au răsculat în repetate rânduri pentru a-i apăra pe boierii din Moscova și Vechea Credință împotriva reformelor lui Petru cel Mare de la sfârșitul secolului al XVII-lea

troică – trăsură sau sanie cu trei cai

vece – adunarea republicană a Novgorodului și a altor orașe-state înainte de a fi subjugate de Moscova la sfârșitul

secolului al XV-lea

zakuski – aperitive

zemstvă – adunare dominată de nobilime, aleasă la nivel de raion și gubernie între 1864 și 1917

Tabel cronologic

Evenimente istorice	Repere culturale
862- Marii cneji kieveni	
911 slavii atacă Constantinopolul	
anii 960 atacuri ale khazarilor și pecenegilor	
988 cneazul Vladimir se convertește la creștinismul bizantin	**cca 1017** *Cronica vremurilor trecute*
	cca 1040 primele cronici ale Rusiei Kievene
	1041 Sfânta Sofia, Kiev
	1050 Sfânta Sofia, Novgorod
1054 schisma dintre Biserica Bizanțului și Biserica Romei	
1094 polovțienii ocupă Kievul	
	1103 Biserica Buna Vestire, Novgorod
1136 Novgorodul se desprinde de Kiev	
	1158 Catedrala Uspenski, Vladimir
1185 campania cneazului Igor împotriva polovțienilor	**cca 1187** *Cântec despre oastea lui Igor*
	1216-1225 catedrale în Iaroslav, cnezatul Vladimir-Suzdal
cca 1230- invazia mongolă	
1236-1263 Aleksandr Nevski este cneaz al Novgorodului	
1240-1242 Nevski îi înfrânge pe suedezi și pe cavalerii teutoni	
1270 Novgorodul se alătură Ligii Hanseatice	**1326** Catedrala Adormirea Maicii Domnului, Kremlin, Moscova
1326 Mitropolia se mută la Moscova	**1333** Catedrala Arhanghelului, Kremlin, Moscova

1359-1389 Dmitri Donskoi este cneaz al Moscovei **1380** Dmitri îi învinge pe mongoli la Kulikovo **1389-1395** Tamerlan atacă Hoarda de Aur	**cca 1400** Catedrala Uspenski, Zvenigorod **1405** icoana lui Rubliov cu Nașterea Domnului **1410-1422** icoana lui Rubliov cu Sfânta Treime
1439 Conciliul de la Florența **1453** căderea Constantinopolului **1462-1505** domnia lui IVAN AL III-LEA **1471** Moscova anexează Novgorodul **anii 1480** destrămarea Hoardei de Aur **1485** Moscova anexează Tverul	**1433** se naște Nil Sorski
1505-1533 domnia lui VASILI AL III-LEA **1510** Moscova anexează Pskov **1533-1584** domnia lui IVAN al IV-LEA („CEL GROAZNIC”) **1552-1556** cucerirea hanatelor Kazanului și Astrahanului	**1487** arsenalul de la Kremlin
1565 crearea *opricininei* **1582** Ermak cucerește hanatul Siberiei **1584-1598** domnia lui FIODOR I; Boris Godunov regent **1589** crearea patriarhiei Moscovei **1598-1605** domnia lui BORIS GODUNOV **1605-1613** „Timpurile tulburi” **1610** trupele poloneze ocupă Moscova **1612** miliția lui Minin și Pojarski îi alungă pe polonezi **1613-1645** domnia lui MIHAIL ROMANOV	**1560** Catedrala Sfântul Vasile, Moscova **1564** prima carte rusească tipărită **1598** Biserica Sfânta Treime, Moscova **1614** tipografia de la Moscova **1632** Academia de la Kiev **1636** Palatul Terem de la Kremlin
1639 cazacii ajung pe coasta Pacificului **1645-1676** domnia lui ALEKSEI **1653** reformele patriarhului Nikon	**1648** interzicerea *skomorohilor*

1654 rascolnicii divizează Biserica **1670-1671** revolta lui Stenka Razin **1676-1682** domnia lui FIODOR ALEKSEEVICI **1682-1725** domnia lui PETRU I („CEL MARE”) **1697-1698** Petru vizitează Europa **1698** înăbușirea răscoalelor streliților **1703** întemeierea Sankt-Petersburgului **1709** înfrângerea suedezilor în bătălia de la Poltava **1711** constituirea Senatului **1712** curtea imperială se mută la Sankt-Petersburg	**1678** Ușakov: *Icoană a Mântuitorului nefăcută de mâna omului* **1685** Academia slavo-greco-latină, Moscova **1700** adoptarea calendarului iulian **1703** primul ziar rusesc Fortăreața Petru și Pavel **1710** noul alfabet civil **1714** Palatul de Vară, Sankt-Petersburg Kunstkamera **1717** *Oglinda onorabilă pentru tineret*
1721 Patriarhia înlocuită de Sfântul Sinod **1722** Tabelul Rangurilor **1725-1727** domnia ECATERINEI I **1727-1730** domnia lui PETRU AL II-LEA **1730-1740** domnia ANEI I **1741-1761** domnia ELISABETEI **1762-1796** domnia ECATERINEI A II-A („CEA MARE”) **1762** emanciparea nobilimii de serviciul obligatoriu față de stat **1764** confiscarea de către stat a pământurilor Bisericii	**1725** Academia de Științe **1731** primul spectacol de operă din Rusia **1733** Trezzini: Catedrala Petru și Pavel **1734** Teatrul Palatului de Iarnă **1737** Comisia pentru Dezvoltarea Sistematică a Sankt-Petersburgului **1739** Tatișcev: Uralii ca graniță a Europei **1740-** reconstruirea Fontannîi Dom (palatul Șeremetev) **1741-** Palatul de Vară al lui Rastrelli, Sankt-Petersburg **1750** Sumarokov: *Monștrii* **1754-** Palatul de Iarnă al lui Rastrelli **1755** înființarea Universității din Moscova **1757** Academia de Arte, Sankt-Petersburg **1757** *Gramatica rusă* a lui Lomonosov **1766** Trediakovski: *Tilemahida*

Mănăstirea Smolnîi pentru femei de viță nobilă **1768-1774** război cu Turcia	**1768-** *Călărețul de aramă* al lui Falconet **1769** Fonvizin: *Brigadierul* **1772** Fomin: *Aniuta*
1773-1774 revolta lui Pugaciov **1775** reforma administrației provinciale	**1777-** Teatrul Șeremetev de la Kuskovo **1779** debutul Praskoviei la opera Șeremetev Kniajnin: *Necazurile provocate de caretă* **1780-** ansamblul lui Cameron de la Pavlovsk **1782** Fonvizin: *Neisprăvitul* **1783** înființarea Academiei Ruse **1784** Șcerbatov: *Călătorie în Ophir*
1783 anexarea Crimeii	
1788-1791 război cu Turcia **1789** Revoluția Franceză	**1790-** începe construirea Ostankino (palatul Șeremetev) **1790** Lvov-Praci: *Culegere de cântece populare rusești* **1790** Radișcev: *Călătorie de la Petersburg la Moscova*
1796-1801 domnia lui PAVEL **1801-1825** domnia lui ALEXANDRU I	**1791-1801** Karamzin: *Scrisorile unui călător rus* **1792** Karamzin: *Sărmana Liza* și *Natalia, fiica boierului*
1801- expansiunea în Caucaz	**1802** Karamzin: „Panteonul scriitorilor ruși”
1805-1807 război cu Franța	**1803** monopolul imperial asupra teatrelor publice **1810** *lycée* la Țarskoe Selo
1812 invazia lui Napoleon **1814** trupe rusești la Paris **1815** Congresul de la Viena	**1818-** Karamzin: *Istoria statului rus* **1818-** Catedrala Sfântul Isaac, Sankt-Petersburg **1819** înființarea Universității din Sankt-Petersburg **1820** Venețianov: *Armanul* **1820** Pușkin: *Ruslan și Ludmila* **1820-1821** Pușkin: *Prizonierul din Caucaz* **1822-1824** Griboedov: *Prea multă minte strică*
	1825 Pușkin: *Boris Godunov*

	1827 Kiprenski: *Portretul lui Pușkin* **1831** Gogol: *Serile în cătunul de lângă Dikanka* **1833** Pușkin: *Evgheni Oneghin*; *Călărețul de aramă*; *Istoria lui Pugaciov* Briullov: *Ultimele zile ale orașului Pompeii* **1834** Pușkin: *Dama de pică* **1835** Gogol: „Taras Bulba”
1825 revolta decembriștilor **1825-1855** domnia lui NICOLAE I	
1830-1831 revolta poloneză	**1836** Ceaadaev: *Prima scrisoare filosofică* Glinka: *O viață pentru țar* Gogol: *Revizorul* **1840** Lermontov: *Un erou al timpului nostru* **1842** Gogol: prima parte din *Suflete moarte* **1844** Odoevski: *Nopți ruse* **1846** Gogol: *Pagini alese din corespondența cu prietenii* **1846-** Solnțev: *Antichități ale statului rus* **1847** Belinski: *Scrisoare către Gogol*
1837 incendiul de la Palatul de Iarnă **1842-** construirea primei căi ferate	**1852** Turgheniev: *Povestirile unui vânător* **1852-** Herzen: *Amintiri și cugetări*
1849 arestarea cercului Petrașevski (Dostoievski) **1853-1856** Războiul Crimeii	
1855-1881 domnia lui ALEXANDRU AL II-LEA	
1858 cucerirea regiunii Amur	**1859** Goncearov: *Oblomov*
1859 cucerirea Caucazului	**1860** Ostrovski: *Furtuna* Școala de Artă Stroganov, Moscova
1861 emanciparea șerbilor	**1861** revolta artiștilor („ambulanții”) de la Academie

	înființarea Conservatorului de la Sankt-Petersburg **1862** Dostoievski: *Amintiri din casa morților* Turgheniev: *Părinți și copii* Cernîșevski: *Ce-i de făcut?* **1863-** Nekrasov: *Cui i-e bine-n Rusia*
1864 înființarea *zemstvelor* reforme juridice noi prevederi pentru educația primară	
1865 relaxarea cenzurii	**1865** Tolstoi: *Război și pace*
1865-1876 cucerirea orașelor Samarkand, Hiva și Buhara	**1866-** Balakirev: *Tamara* Dostoievski: *Crimă și pedeapsă* Afanasiev: *Privirile poetice ale slavilor asupra naturii*
	1868 Stasov: *Originile bâlinelor rusești*
1870- explorarea Asiei Centrale de către Prjevalski	Dostoievski: *Idiotul* **1868-1874** Musorgski: *Boris Godunov*
	1871- colonia artiștilor de la Abramțevo
	1872 Dostoievski: *Demonii*
	1873 Repin: *Edecarii de pe Volga* Rimski-Korsakov: *Fecioara din Pskov*
	1873- Tolstoi: *Anna Karenina*
	1874- mișcarea „mersul în mijlocul poporului”
1877-1878 Războiul Ruso-Turc	**1874** Musorgski: *Hovanșcina*; *Tablouri dintr-o expoziție* expoziția lui Vereșceaghin de la Sankt-Petersburg
	1877 transcrierile cântecelor țărănești de către Balakirev
1881 asasinarea lui Alexandru al II-lea	
1881-1894 domnia lui ALEXANDRU AL III-LEA	**1879-** Tolstoi: *Spovedanie*
1881 înființarea poliției politice (Ohrana)	**1880** Dostoievski: *Frații Karamazov*
1882 legi antievreiești	
	1883 Catedrala Hristos Mântuitorul, Moscova
	1884 Surikov: *Boieroaica Morozova*

1885 Opera Privată a lui Mamontov

	1886 Tolstoi: *Moartea lui Ivan Ilici* **1887** Cehov: „Stepa” Levitan: *Seri pe Volga*
1890 restricții privind zemstvele	**1890** Borodin: *Cneazul Igor* Ceaikovski: *Dama de pică*; *Frumoasa din pădurea adormită*
1891-1893 foametea	**1891** Rahmaninov: *Concertul nr. 1 pentru pian* **1892** Levitan: *Vladimirka* înființarea Muzeului Tretiakov
1894-1917 domnia lui NICOLAE AL II-LEA	**1893-1894** Cehov: *Insula Sahalin* **1894-** simboliștii ruși **1895** Ceaikovski: *Lacul lebedelor* Surikov: *Cucerirea Siberiei de către Ermak* Muzeul Etnografic, Sankt-Petersburg
1897 primul recensământ național	**1896** Cehov: *Pescărușul*; *Unchiul Vanea* **1897** Rimski-Korsakov: *Sadko* Cehov: „Mujicii”
1898 formarea Partidului Social-Democrat al Muncii	**1898** Teatrul de Arte din Moscova **1898-** „Lumea artei” colonia artiștilor de la Talașkino
1900 ocuparea Manciuriei de către Rusia	**1899** Tolstoi: *Învierea*
1901 formarea Partidului Socialist-Revoluționar	**1901** Roerich: *Idolii* Cehov: *Trei surori*
1903 finalizarea Căii Ferate Transsiberiene social-democrații se despart: apar bolșevicii	
1904-1905 Războiul Ruso-Japonez	**1904** Cehov: *Livada de vișini* Blok: *Versuri despre preafrumoasa doamnă* **1904-** transcrierile cântecelor țărănești de către Liniova **1905-** Skriabin: *Poemul extazului*
1905 proteste revoluționare Proclamația din octombrie	**1906** Gorki: *Mama* Biserica Mântuitorului de pe Sângele Vărsat
1906 Prima Dumă **1906-** Stolîpin este prim-ministru	**1907** Kandinsky: *Viață pestriță* Rimski-Korsakov: *Legenda orașului nevăzut Kitej*
1907 a Doua Dumă; a Treia Dumă	**1909** publicarea culegerii de eseuri *Vehi*

	Rahmaninov: *Concertul nr. 3 pentru pian* **1910** Bunin: *Satul* Stravinski/Ballets Russes: *Pasărea de foc* Goncearova: *La cosit* **1910-** expoziția grupării „Valetul de caro”
1911 asasinarea lui Stolîpin **1912** a Patra Dumă **1913** Tricentenarul dinastiei Romanov **1914-** Primul Război Mondial Petersburgul rebotezat Petrograd **1916** asasinarea lui Rasputin **1917** Revoluția din Februarie abdicarea țarului Guvernul Provizoriu bolșevicii preiau puterea LENIN este președintele Consiliului Comisarilor Poporului **1918** dizolvarea Adunării Constituante Tratatul de la Brest-Litovsk **1918-1921** război civil **1921-** Noua Politică Economică (NEP) **1921-1922** criza foametei **1922** STALIN este numit secretar general al partidului ia naștere Uniunea Sovietică	**1911** Stravinski/Ballets Russes: *Petrușka* Kandinsky: *Toți sfinții II* **1913** Stravinski/Ballets Russes: *Ritualul primăverii* Malevici: *Pătratul negru* Mandelștam: *Piatra* Țvetaeva: *Din două cărți* **1913-1914** Belîi: *Petersburg* **1914** Ahmatova: *Mătănii* **1915** Rahmaninov: *Vecernii* **1917-** Proletkult Țvetaeva: *Tabăra lebedelor* (ed. sovietică, 1957) **1918** Blok: *Cei doisprezece*; *Sciții* Maiakovski/Meierhold: *Misterul buf* **1920** „Turnul” lui Tatlin, monument închinat Internaționalei a III-a Zamiatin: *Noi* (ed. sovietică, 1988) **1921** executarea lui Gumiliov Țvetaeva: *Verste* **1922** atacul lui Troțki la adresa Annei Ahmatova și a Marinei Țvetaeva Ahmatova: *Anno Domini MCMXXI* Mandelștam: *Tristia* producția lui Meierhold după *Le cocu magnifique* formarea Frontului de Stânga (LEF) **1923** Maiakovski: *Pro eto* Stravinski/Ballets Russes: *Nunta țărănească* Țvetaeva: *Profesia* **1924** Eisenstein: *Greva*

	1925 Eisenstein: *Crucișătorul Potemkin* Bulgakov: *Garda albă*
1924 moartea lui Lenin Petrogradul rebotezat Leningrad	**1928** Eisenstein: *Octombrie* Țvetaeva: *După Rusia* este înființată Asociația Rusă a Scriitorilor Proletari (RAPP)
1927 Troțki este exclus din partid **1928-** primul Plan Cincinal	**1929** Vertov: *Omul cu aparatul de filmat* Maiakovski/Meierhold: *Ploșnița*
	1930 sinuciderea lui Maiakovski Stravinski: *Simfonia psalmilor* Șostakovici: *Nasul*
1929- colectivizarea forțată a agriculturii	
1930 instituirea sistemului gulagului	
1932 sinuciderea soției lui Stalin **1932-1934** foametea	**1932** este înființată Uniunea Scriitorilor Sovietici este formulată doctrina realismului socialist Ostrovski: *Așa s-a călit oțelul*
	1933 Bunin este distins cu Premiul Nobel
1934 asasinarea lui Kirov	**1934** Primul Congres al Uniunii Scriitorilor Sovietici prima arestare a lui Mandelștam Șostakovici: *Lady Macbeth din Mțensk*
	1935- Ahmatova: *Recviem*
1935- epurări în partid	**1937** Șostakovici: *Simfonia nr. 1*
1936-1938 procese-spectacol	**1938** a doua arestare a lui Mandelștam
1937-1938 teroare în masă	Nabokov: *Darul* Eisenstein/Prokofiev: *Aleksandr Nevski*
1939 Pactul Sovieto-Nazist	**1940** Bulgakov: *Maestrul și Margareta* (ed. sovietică, 1966)
	1940- Ahmatova: *Poemul fără erou*
	1941 Nabokov: *Adevărata viață a lui Sebastian Knight*
1941 invadarea Uniunii Sovietice de către Germania	**1941-** Prokofiev: *Război și pace*
1941-1944 asediul Leningradului	**1942** Șostakovici: *Simfonia nr. 7* („Leningrad”)
1942 bătălia de la Stalingrad	**1945** Eisenstein/Prokofiev: *Ivan cel Groaznic* (Partea a șaptea)

1943 Stalin permite Sinodul Bisericii **1945** trupele sovietice ajung la Berlin	**1946** atacul partidului la adresa Annei Ahmatova și a lui Mihail Zoșcenko
	1951 Nabokov: *Vorbește, memorie*
1947 începutul Războiului Rece **1948** campania împotriva evreilor; asasinarea lui Mihoels atacuri la adresa „formaliștilor”	
	1955 Nabokov: *Lolita*
1953 „Complotul doctorilor” moartea lui Stalin HRUȘCIOV este confirmat în funcția de secretar general	**1957** Pasternak: *Doctor Jivago* (publicat prima oară în Italia) **1958** Pasternak este distins cu Premiul Nobel
1956 campania antistalinistă: „Dezghețul” **1957** lansarea primului satelit Sputnik	**1962** Soljenițîn: *O zi din viața lui Ivan Denisovici*
	1966 Tarkovski: *Andrei Rubliov* **1970** Soljenițîn este distins cu Premiul Nobel **1972** Tarkovski: *Solaris*
1961 călătoria în spațiu a lui Gagarin **1962** criza rachetelor cubaneze	
1964 căderea lui Hrușciov BREJNEV este numit secretar general	

Mulțumiri

Mi-a luat mult timp să scriu această carte și nu aș fi reușit fără ajutorul mai multor instituții și persoane.

Sunt profund îndatorat instituțiilor British Academy și Leverhulme Trust pentru faptul că mi-au acordat o bursă de cercetare în ultimul an al proiectului. Aceasta m-a degrevat de majoritatea îndatoririlor mele de profesor la Birkbeck College, Londra, unde Laurence Cole, care mi-a ținut locul, a fost un coleg generos. Am avut, de asemenea, marele noroc să primesc o bursă instituțională de cercetare de doi ani din partea Leverhulme Trust, care a permis Birkbeck College să atragă în proiectul meu trei cercetători cu jumătate de normă. Sunt profund recunoscător Trustului, și îndeosebi lui Barry Supple, directorul acestuia, pentru generozitatea, atenția și sprijinul său.

Am fost binecuvântat cu o echipă de cercetare nemaipomenită. Mariana Haseldine mi-a oferit sfaturile sale de expert în chestiunile muzicale, și nu numai. Îi sunt profund îndatorat pentru faptul că și-a lăsat copiii mici în grija soțului ei, Richard, și m-a însoțit într-o vizită de o lună în Rusia, unde farmecul Marianei mi-a deschis nenumărate uși. Rosamund Bartlett mi-a fost principalul consilier în materie de literatură

și o asistentă de neprețuit în multe alte domenii de cercetare. A depistat și a analizat un număr uriaș de surse, căutând materiale ca să-mi testeze ideile, și mi-a corectat manuscrisul de greșeli. Orice erori rămase îmi aparțin. La jumătatea proiectului ni s-a alăturat Daniel Beer, care pe atunci abia își finaliza doctoratul în istorie rusă. Sârguința entuziastă a lui Daniel a dat un avânt însemnat proiectului într-un moment crucial. Hannah Whitley, Mandy Lehto, Timofei Logvinenko și Masha Kapitsa au lucrat de asemenea pentru mine ca asistenți de cercetare în diverse etape și le sunt profund recunoscător tuturor.

În Rusia am avut norocul să am acces la o gamă mai largă de arhive și muzee decât le sunt de regulă accesibile cercetătorilor din Occident. Oamenii care m-au ajutat sunt prea mulți ca să pot pomeni aici numele tuturor, însă unora dintre ei țin neapărat să le mulțumesc. La Muzeul Rus de la Sankt-Petersburg, Tatiana Vilinbahova, director adjunct, m-a ajutat cu accesul; Irina Lapina mi-a oferit sfaturile sale de expert în privința manuscriselor; iar Lena Basner, asupra colecțiilor. Îi sunt profund recunoscător Liubei Faenson, cercetător la Ermitaj, în Sankt-Petersburg, care a renunțat la o parte din timpul ei liber ca să-mi arate muzeul și m-a ajutat în diverse chestiuni de cercetare. La Institutul de Literatură Rusă (Casa Pușkin) din Sankt-Petersburg îi datorez recunoștința mea Tatianei Ivanova, directoarea Departamentului de Manuscrise, pentru faptul că mi-a acordat acces special la arhive; Nataliei Hohlova pentru ajutorul ei de expert în privința documentelor Volkonski; și Galinei Galagan pentru sfaturile sale despre Tolstoi. Țin de asemenea să-i mulțumesc Liei Lepskaia de la Muzeul

Ostankino pentru ajutorul său în privința operei Șeremetev; Serafimei Igorovna (așa cum va fi mereu) pentru faptul că m-a ajutat să localizez documentele Șeremetev și multor altor persoane de la Arhiva Istorică de Stat a Rusiei din Sankt-Petersburg; lui Vladimir Zaițev, directorul Departamentului de Manuscrise al Bibliotecii Publice din Sankt-Petersburg, pentru ajutorul său legat de Stasov și de Rimski-Korsakov; și Galiei Kuznețova de la Arhiva de Stat a Federației Ruse din Moscova, pentru că m-a ajutat să găsesc documentele Mamontov. Le datorez toată recunoștința mea angajaților Bibliotecii Publice din Sankt-Petersburg și Bibliotecii Lenin din Moscova, unde am efectuat majoritatea cercetărilor; și angajaților de la Muzeul Nekrasov din Sankt-Petersburg, Muzeul Pușkin (în fosta casă Volkonski de pe strada Moika nr. 12) din Sankt-Petersburg, Palatul Șeremetev (Fontannîi Dom) și Muzeul Ahmatova, precum și Muzeul Tolstoi de la Iasnaia Poliana, care m-au ajutat cu toții în cercetare.

Îi sunt profund îndatorat agentei mele, Deborah Rogers, care, ca de obicei, m-a sprijinit enorm la fiecare pas.

Le datorez recunoștința mea profundă și redactorilor Simon Winder de la Penguin și Sara Bershtel de la Metropolitan. Simon m-a încurajat să merg înainte cu un entuziasm mobilizator, comentariile sale îmbinându-se cu pasiunea pentru subiect. Sara a citit ciornele capitolelor cu o sensibilitate și o atenție la detalii greu de găsit la redactorii din ziua de azi. Îi mulțumesc pe această cale și lui Neil Belton, primul meu redactor de la Granta Books, care a citit ciornele inițiale.

Alte două persoane au citit întregul manuscris: mama mea, Eva Figes, a cărei judecată literară este testul suprem pentru

tot ceea ce scriu; și Richard Yarlott, a cărui inteligență este la fel de impresionantă cum mi-o amintesc din zilele studenției noastre de la Cambridge, în urmă cu mai bine de douăzeci de ani.

De asemenea, țin să-i mulțumesc lui Jonathan Hourigan pentru comentariile sale erudite legate de cinematografia sovietică și arta cinematografică – o diferență ca de la cer la pământ, într-adevăr, față de discuțiile noastre electronice obișnuite despre Chelsea Football Club.

În sfârșit, la Penguin Books aș vrea să-i mulțumesc Ceciliei Mackay, care a găsit toate imaginile pentru această carte, și lui Andrew Barker, care s-a ocupat de concepția grafică.

Foarte multe persoane m-au ajutat cu detalii și m-au îndrumat către surse pe care nu le cunoșteam. Le sunt cu precădere îndatorat Irinei Kirillova pentru faptul că mi-a arătat calea cea bună în chestiunile legate de liturghia ortodoxă; lui Stephen Unwin pentru că mi-a dat câteva informații despre metoda lui Stanislavski și despre Meierhold; profesorului William Clarence-Smith de la Școala de Studii Orientale și Africane pentru datele referitoare la obiceiurile alimentare mongole și ritualurile legate de mâncare; și lui Edmund Herzig și Raj Chandavarkar pentru că m-au ajutat să-mi dezvolt teza pe marginea atitudinilor rusești față de Orient. De asemenea, am învățat multe din discuțiile pe care le-am purtat cu Mark Bassin, Geoffrey Hosking, Gerard McBurney, Michael Holquist, Boris Kolonițki, Laura Engelstein, Alex McKay, Helen Rappaport și Simon Sebag Montefiore.

Mai presus de orice, țin să-i mulțumesc lui Stephanie Palmer, scumpa mea soție și prietenă, care a trăit alături de acest monstru de la bun început. Stephanie a reprezentat

publicul pentru repetițiile preliminare ale argumentelor mele. M-a însoțit la mai multe reprezentații ale unor piese de teatru rusești obscure – probabil mai multe decât și-ar fi dorit să cunoască. Și, în ciuda programului ei încărcat, întotdeauna a găsit timp să citească și să facă comentarii pe marginea fișelor mele de lucru. Această carte le este dedicată fiicelor noastre, a căror drăgălășenie a inspirat-o în mare parte. A fost scrisă cu speranța că într-o bună zi vor putea înțelege cealaltă dragoste a tatălui lor.

Londra
noiembrie 2001

Permisiuni

Autorul ține să le mulțumească următorilor pentru permisiunea de a cita fragmente din surse aflate încă sub incidența drepturilor de autor:

The British Film Institute pentru ediția lui Richard Taylor a *Operelor alese* ale lui Eisenstein.

Cambridge University Press pentru citatele din Christopher Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography*.

Carcanet Press pentru traducerile lui Elaine Feinstein din opera Marinei Țvetaeva.

Harvill Press/Random House și Atheneum/Simon & Schuster pentru traducerea de către Max Hayward a volumului *Fără speranță*.

Northwestern University Press pentru traducerea lui Kenneth Lantz a *Jurnalului de scriitor* al lui Dostoievski.

Oxford University Press pentru traducerea lui L. și A. Maude a romanului *Război și pace*; pentru traducerea *Evgheni Oneghin* de către James E. Falen; pentru traducerea *Serilor în cătunul de lângă Dikanka* de către C. English și pentru traducerea lui Robert Hingley a volumului *Logodnica și alte povestiri*.

Penguin Books pentru traducerile lui Rosemary Edmonds la *Anna Karenina*, *Moartea lui Ivan Ilici* și *Copilăria. Adolescența. Tinerețea*; pentru traducerile lui David Magarshack la *Suflete moarte* și *Frații Karamazov*; pentru traducerea lui Charles Johnston la *Evgheni Oneghin*; pentru traducerile lui Ronald Wilk din *Sărutul și alte povestiri*, *Copilăria* și *Universitățile mele*; pentru traducerea de către David McDuff a volumului *Amintiri din casa morților*; pentru traducerile Elisavetei Fen din piesele lui Cehov și traducerea de către Richard Freeborn a *Povestirilor unui vânător*.

Pocket Books/Simon & Schuster pentru traducerea de către Luba și Michael Terpak a *Insulei Sahalin*.

Zephyr Press pentru traducerile lui Judith Henschmeyer din opera Annei Ahmatova și pentru fragmentul din introducerea lui Anatoly Naiman la *The Complete Poems of Anna Akhmatova*.

Fragmentele din operele lui Vladimir Nabokov sunt reproduse cu permisiunea The Estate of Vladimir Nabokov.

Ghid de lecturi suplimentare

Cercetările pentru această carte au implicat prea multe surse ca să poată fi enumerate într-o bibliografie. Pentru fiecare subiect există extrem de multe lucrări în limba rusă. În *Note* am inclus doar sursele din care am citat sau am împrumutat masiv. Scopul acestei secțiuni este acela de a îndruma cititorii spre textele care mi-au plăcut sau pe care le-am găsit utile ca introducere în subiectul lor. Cu una sau două excepții, nu am oferit surse în limbile franceză, germană sau rusă.

Introducere

Pentru o istorie generală a Rusiei, recomand volumul lui Geoffrey Hosking *Russia and the Russians: A History from Rus to the Russian Federation* (Londra, 2001), deși și alte două cărți sunt la fel de bune: Nicholas Riasanovsky, *A History of Russia*, ediția a VI-a (New York, 2000); și Paul Dukes, *A History of Russia: Medieval, Modern, Contemporary*, *c. 882-1996*, ediția a III-a (Basingstoke, 1998).

Există două analize cronologice de prima mână ale artelor rusești din epoca medievală: James Billington, *The Icon and the Axe: An Interpretive History of Russian Culture* (New York, 1966); și W. Bruce Lincoln, *Between Heaven and Hell: The Story of a Thousand Years of Artistic Life in Russia* (New York, 1998). Volumul lui James Billington *The Face of Russia* (New York, 1998) are toate elementele unei cărți ecranizate, dar are de spus câteva lucruri interesante. Trei cărți mai vechi merită pomenite: Pavel Miliukov, *Outlines of Russian Culture*, 3 vol. (New York, 1972) (publicată inițial în perioada 1896-1903); Tomas Masaryk, *The Spirit of Russia* (New York, 1961); și Nikolai Berdiaev, *The Russian Idea* (Londra, 1947).

Volumul lui Robin Milner-Gulland *The Russians* (Oxford, 1997) este o analiză concisă și perspicace a câtorva dintre temele majore din istoria culturală a Rusiei. Este foarte bună în ceea ce privește sistemele de credințe și formele de artă simbolică. Există câteva eseuri utile în Nicholas Rzhevsky (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture* (Cambridge, 1998) și în Catriona Kelly *et al.* (eds.), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution, 1881-1940* (Oxford, 1998).

Pentru sistemele de credințe, mituri și simboluri, recomand de asemenea: Michael Cherniavsky, *Tsar and People: Studies in Russian Myths* (New York, 1969); J. Hubbs, *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture* (Bloomington, 1988); și Elena Hellberg-Hirn, *Soil and Soul: The Symbolic World of Russianness* (Aldershot, 1997).

Cea mai detaliată istorie a artei rusești în limba engleză este George Hamilton, *Art and Architecture of Russia*, ediția a III-a (Harmondsworth, 1983), deși și *The Cambridge*

Companion to Russian Studies, vol. 3, *An Introduction to Russian Art and Architecture* de Robin Milner-Gulland și John Bowlt (Cambridge, 1980) este foarte bună. Pentru un studiu mai detaliat al arhitecturii, începeți cu William Brumfield, *A History of Russian Architecture* (Cambridge, 1993).

The Handbook of Russian Literature, volum editat de Victor Terras (New Haven, 1985), este o resursă indispensabilă. Vă recomand de asemenea: Charles Moser (ed.), *The Cambridge History of Russian Literature*, ediție revăzută (Cambridge, 1992); Victor Terras, *A History of Russian Literature* (New York, 1991); Richard Freeborn, *Russian Literary Attitudes from Pushkin to Solzhenitsyn* (Londra, 1976); și *The Cambridge Companion to the Classic Russian Novel*, ed. Malcolm Jones și Robin Feuer Miller (Cambridge, 1998). Decanul istoriei muzicale rusești în Occident este Richard Taruskin: culegerea lui de eseuri din *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997) este un bun punct de pornire. Celor care călătoresc în Rusia le recomand să ia cu ei un exemplar din *Literary Russia: A Guide* (Londra, 1997) de Anna Benn și Rosamund Bartlett.

1

Rusia europeană

În ceea ce privește Rusia secolului al XVIII-lea și locul ei în Europa, începeți cu Simon Dixon, *The Modernization of Russia, 1676-1825* (Cambridge, 1999), care conține numeroase informații interesante pe marginea culturii și societății ruse. O istorie generală bună a domniei lui Petru este Lindsey Hughes, *Russia in the Age of Peter the Great* (New Haven, 1998), iar a domniei Ecaterinei: Isabel de Madariaga, *Russia in the Age of*

Catherine the Great (Londra, 1991). Marc Raeff a scris o gamă largă de eseuri influente despre istoria intelectuală a statului lui Petru: douăzeci dintre cele mai bune se regăsesc în volumul său *Political Ideas and Institutions in Imperial Russia* (Boulder, 1994). Pentru un studiu fascinant asupra reprezentării mitice a statului, vezi Richard Wortman, *Scenarios of Power: Myth and Ceremony in the Russian Monarchy*, vol. 1: *From Peter the Great to the Death of Nicholas I* (Princeton, 1995). Volumul lui Simon Sebag Montefiore *Prince of Princes: The Life of Potemkin* (Londra, 2000) oferă o privire splendidă asupra statului în secolul al XVIII-lea – și este o lectură extrem de plăcută.

Cea mai bună lucrare de istorie culturală a Sankt-Petersburgului este în limba rusă. Totuși, cititorii ar putea începe cu Solomon Volkov, *St Petersburg: A Cultural History* (Londra, 1996), un volum ușor incoerent și excentric. Pentru cultura avangardistă a perioadei revoluționare, vezi Katerina Clark, *Petersburg: Crucible of Cultural Revolution* (Cambridge, Mass., 1995). Istoria arhitecturală a orașului este explorată de James Cracraft în *The Petrine Revolution in Russian Architecture* (Londra, 1988), care spune povestea întemeierii orașului; și, la modul mai general, de Kathleen Murrell în *St Petersburg: History, Art and Architecture* (Londra, 1995). Volumul lui Iuri Egorov *The Architectural Planning of St Petersburg* (Athens, Ohio, 1969) este o monografie utilă tradusă din rusă.

Construcția palatelor din Sankt-Petersburg este o istorie culturală în sine. Un bun punct de pornire este Priscilla Roosevelt, *Life on the Russian Country Estate: A Social and Cultural History* (New Haven, 1995). Elementele de stil sunt

tratate de Dimitri Shvidkovsky în splendida sa carte *The Empress and the Architect: British Architecture and Gardens at the Court of Catherine the Great* (New Haven, 1996). În ceea ce privește Palatul de Iarnă și Ermitajul, începeți cu Geraldine Norman, *The Hermitage: The Biography of a Great Museum* (Londra, 1997).

Cât privește Sankt-Petersburgul ca temă literară, vezi Sidney Monas, „Unreal City: St Petersburg and Russian Culture", în Kenneth Brostrom (ed.), *Russian Literature and American Critics* (Ann Arbor, 1984), pp. 381-391; și, de același autor, „St Petersburg and Moscow as Cultural Symbols", în Theofanis Stavrou (ed.), *Art and Culture in Nineteenth-century Russia* (Bloomington, 1983), pp. 26-39. Alte două eseuri sunt foarte bune: Yury Lotman, „The Symbolism of St Petersburg", în volumul său *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, trad. Ann Shukman (Londra, 1990), pp. 191-216; și Aileen Kelly, „The Chaotic City", în volumul ei *Towards Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998), pp. 201-220. Despre Pușkin și Sankt-Petersburg, vezi Veronica Shapovalov, „A.S. Pushkin and the St Petersburg Text", în Peter Barta și Ulrich Goebel (eds.), *The Contexts of Aleksandr Sergeevich Pushkin* (Lewiston, N.Y., 1988), pp. 43-54. Despre Dostoievski și Sankt-Petersburg, vezi Sidney Monas, „Across the Threshold: *The Idiot* as a Petersburg Tale", în Malcolm Jones (ed.), *New Essays on Dostoevsky* (Cambridge, 1983), pp. 67-93. Tema apocaliptică este discutată în monografia atentă a lui David Bethea *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction* (Princeton, 1989). Pentru Ahmatova, vezi Sharon Leiter, *Akhmatova's Petersburg* (Cambridge, 1983). La modul mai general, vă

recomand de asemenea Grigorii Kaganov, *Images of Space: St Petersburg in the Visual and Verbal Arts*, trad. Sidney Monas (Stanford, 1997), o carte strălucită despre locul orașului în imaginația rusă. Aceasta este și tema eseului liric al lui Joseph Brodsky „A Guide to a Renamed City", în volumul său *Less Than One: Selected Essays* (Londra, 1986), pp. 69-94.

Istoria intelectuală a aristocrației ruse din secolul al XVIII-lea este un subiect vast și complex. Cititorii ar putea începe cu Marc Raeff, *Origins of the Russian Intelligentsia* (New York, 1966) și, pentru un studiu comparativ care se sprijină masiv pe dovezi rusești, Dominic Lieven, *The Aristocracy in Europe, 1815-1914* (Londra, 1992). Există câteva eseuri utile ale lui Isabel De Madariaga în volumul său *Politics and Culture in Eighteenth-century Russia* (Londra, 1998). Studiile semiotice ale lui Iurii Lotman despre literatura și istoria culturală rusă sunt o lectură esențială pentru această temă. Pentru o mostră din lucrarea sa, inclusiv eseul important „The Decembrists in Everyday Life", vezi Iu. Lotman, L. Ginsburg, B. Uspenskii, *The Semiotics of Russian Cultural History* (Ithaca, 1985). Există o serie de eseuri revelatoare despre diferite aspecte ale societății și culturii nobililor ruși în John Garrard (ed.), *The Eighteenth Century in Russia* (Oxford, 1973). Cât privește dezvoltarea salonului și a altor instituții literare, vezi William Mills Todd, *Fiction and Society in the Age of Pushkin: Ideology, Institutions and Narrative* (Cambridge, Mass., 1986). Există foarte puține lucrări în limba engleză despre viața muzicală din Rusia secolului al XVIII-lea; dar, pentru teatru (inclusiv opera comică), cititorii ar trebui să se îndrepte spre Simon Karlinsky, *Russian Drama from Its Beginnings to the Age of Pushkin* (Berkeley, 1985). Pentru mai multe informații despre

Fonvizin, consultați Charles Moser, *Denis Fonvizin* (Boston, 1979); iar pentru mai multe informații despre Karamzin, vezi Anthony Cross, *N.M. Karamzin: A Study of His Literary Career* (Londra, 1971) și Joseph Black, *Nicholas Karamzin and Russian Society in the Nineteenth Century: A Study in Russian Political and Historical Thought* (Toronto, 1975). Cel mai bun studiu general asupra naționalismului rus în secolul al XVIII-lea rămâne în continuare Hans Rogger, *National Consciousness in Eighteenth-century Russia* (Cambridge, Mass., 1960). Dar există câteva idei interesante în Liah Greenfeld, *Nationalism: Five Roads to Modernity* (Cambridge, Mass., 1992).

2

Copiii anului 1812

Despre Napoleon în Rusia, începeți cu Nigel Nicolson, *Napoleon: 1812* (Londra, 1985), sau cu Alan Palmer, *Napoleon in Russia* (Londra, 1967). Despre incendierea Moscovei, vezi D. Olivier, *The Burning of Moscow* (Londra, 1966). Există și câteva fragmente utile în A. Brett-James (ed.), *1812: Eyewitness Accounts of Napoleon's Defeat in Russia* (Londra, 1966). Dar cele mai bune relatări la prima mână sunt *Memoirs of General de Caulaincourt Duke of Vicenza*, 2 vol. (Londra, 1935); și Philippe-Paul de Ségur, *Napoleon's Russian Campaign* (Londra, 1959). În ceea ce privește impactul invadării mediului rural rus, vezi Janet Hartley, „Russia in 1812: Part I: The French Presence in the Gubernii of Smolensk and Mogilev", *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 38, nr. 2 (1990), pp. 178-198; și „Part II: The Russian Administration of Kaluga

Gubernia", *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 38, nr. 3 (1990), pp. 399-416.

Romanul *Război și pace* al lui Tolstoi este în sine un fel de istorie a „bărbaților anului 1812". Pentru o discuție strălucită asupra evoluției și concepției sale istorice, vezi Kathryn Feuer, *Tolstoy and the Genesis of* War and Peace (Cornell, 1996). Vezi și R.F. Christian, *Tolstoy's 'War and Peace'* (Oxford, 1962).

Despre decembriști, începeți cu Marc Raeff (ed.), *The Decembrist Movement* (Englewood Cliffs, N.J., 1966). Pentru contextul intelectual, vezi eseul lui Iurii Lotman „The Decembrists in Everyday Life", în Iu. Lotman, L. Ginsburg, B. Uspenskii, *The Semiotics of Russian Cultural History* (Ithaca, 1985); Marc Raeff, „Russian Youth on the Eve of Romanticism: Andrei I. Turgenev and His Circle", în volumul său *Political Ideas and Institutions in Imperial Russia* (Boulder, 1994); și Franklin Walker, „Christianity, the Service Ethic and Decembrist Thought", în Geoffrey Hosking (ed.), *Church, Nation and State in Russia and Ukraine* (Basingstoke, 1991), pp. 79-95. Recomand, de asemenea, Patrick O'Meara, *K.F. Ryleev: A Political Biography of the Decembrist Poet* (Princeton, 1984).

Despre familia Volkonski există doar două cărți în limba engleză: Christine Sutherland, *The Princess of Siberia: The Story of Maria Volkonsky and the Decembrist Exiles* (Londra, 1984); și Maria Fairweather, *Pilgrim Princess: A Life of Princess Zinaida Volkonsky* (Londra, 1999).

Există nenumărate lucrări despre Pușkin. Volumul lui Elaine Feinstein *Pushkin* (Londra, 1998) este o introducere bună în viața poetului, ca și Robin Edmond, *Pushkin: The Man and His Age* (Londra, 1994). În ceea ce privește poezia, începeți cu A.D.P. Briggs, *Pushkin: A Critical Study* (Londra, 1983), și

John Bayley, *Pushkin: A Comparative Commentary* (Cambridge, 1971). Despre *Evgheni Oneghin* am aflat foarte multe din două studii: Douglas Clayton, *Ice and Flame: Alexander Pushkin's* Eugene Onegin (Toronto, 1985); și William Mills Todd III, „*Eugene Onegin*: «Life's Novel»", în, de același autor (ed.), *Literature and Society in Imperial Russia, 1800-1914* (Stanford, 1978), pp. 203-235. „Lectura socială" a romanului *Evgheni Oneghin* se datorează operei lui Vissarion Belinski din anii 1840. Cel mai important articol al lui Belinski a fost publicat în engleză cu titlul „Tatiana: A Russian Heroine", trad. S. Hoisington, *Canadian-American Slavic Studies*, vol. 29, nr. 3-4 (1995), pp. 371-395. Pentru contextul intelectual al romanului *Evgheni Oneghin*, citiți notele lui Vladimir Nabokov pe marginea lui, 4 vol. (Princeton, 1975), deși cititorii ar putea fi dezamăgiți de traducerea literală a textului de către Nabokov. Ca alternativă, vă recomand traducerea plină de viață (rimată) a lui James Falen (Oxford, 1990). Pentru alte opere în versuri ale lui Pușkin, Vezi *The Bronze Horseman and Other Poems*, traducere și introducere de D.M. Thomas (Harmondsworth, 1982).

Există câteva studii amănunțite privind influența folclorului asupra literaturii ruse. Vă puteți face o idee asupra subiectului citind articolul lui Faith Wigzell „Folk Stylization in Leskov's *Ledi Makbet of Mtsensk*", *Slavonic and East European Review*, vol. 67, nr. 2 (1986). Despre Gogol, cel mai bun punct de pornire este Donald Fanger, *The Creation of Nikolai Gogol* (Cambridge, Mass., 1979). În ceea ce privește influența ucraineană, dacă tot veni vorba, există o carte splendidă a lui David Saunders, *The Ukrainian Impact on Russian Culture, 1750-1850* (Edmonton, 1985). Despre

Lermontov, vezi Jessie Davies, *The Fey Hussar: The Life of the Russian Poet Mikhail Yur'evich Lermontov, 1814-41* (Liverpool, 1989). Cât privește estetica literară a perioadei, vezi Victor Terras, *Belinsky and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Esthetics* (Madison, 1974); și fragmentele din opera critică a lui Belinski în V. Belinski, „Thoughts and Notes on Russian Literature", în Ralph Matlaw (ed.), *Belinsky, Chernyshevsky and Dobrolyubov: Selected Criticism* (Bloomington, 1962), pp. 3-32.

În ceea ce privește folclorul și muzica, îi datorez enorm lui Richard Taruskin, *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997), îndeosebi articolele „N.A. Lvov and the Folk" (pp. 3-24), „M.I. Gliunka and the State" (pp. 25-47) și „How the Acorn Took Root" (pp. 113-151). Vă recomand și Alfred Swan, *Russian Music and Its Sources in Chant and Folk Song* (New York, 1973). Cât privește temele folclorice în arta rusă, vezi S. Frederick Starr, „Russian Art and Society, 1800-1850", în Theofanis Stavrou (ed.), *Art and Culture in Nineteenth-century Russia* (Bloomington, 1983), pp. 87-112. Despre Venețianov există un articol excelent al lui Rosalind Gray, „The Real and the Ideal in the Work of Aleksei Venetsianov", *Russian Review*, vol. 4 (1999), pp. 655-675. Volumul lui Alison Hilton *Russian Folk Art* (Bloomington, 1995) este un studiu fascinant care atinge anumite aspecte ale acestei teme.

Atitudinile literare rusești față de copilărie sunt discutate în Andrew Wachtel, *The Battle for Childhood: Creation of a Russian Myth* (Stanford, 1990), o carte superbă din care am avut multe de învățat. Și Catriona Kelly abordează tema copilăriei în fascinantul ei studiu despre moravurile rusești

Refining Russia: Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin (Oxford, 2001).

Cea mai bună introducere în opera lui Aleksandr Herzen este lectura memoriilor sale captivante, *My Past and Thoughts* (Berkeley, 1999). Isaiah Berlin este cel mai elocvent exponent al lui Herzen în Occident. Vezi eseurile sale: „Herzen and His Memoirs", în *The Proper Study of Mankind: An Anthology of Essays*, ed. H. Hardy și R. Hausheer (Londra, 1997) (acest eseu este inclus și în ediția *My Past and Thoughts* citată mai sus); „Alexander Herzen" și „Herzen and Bakunin on Individual Liberty", în *Russian Thinkers* (Harmondsworth, 1978). Aileen Kelly are lucruri interesante de spus despre filosofia lui Herzen în *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998) (în special capitolele 6, 15 și 16); și *Views from the Other Shore: Essays on Herzen, Chekhov and Bakhtin* (New Haven, 1999). Există două biografii politice excelente: Martin Malia, *Alexander Herzen and the Birth of Russian Socialism* (Cambridge, Mass., 1961); și Edward Acton, *Alexander Herzen and the Role of the Intellectual Revolutionary* (Cambridge, 1979).

Scrisorile filosofice ale lui Ceaadaev sunt disponibile în limba engleză în *Philosophical Works of Peter Chaadaev*, ed. Raymond McNally și Richard Tempest (Boston, 1991). Pentru mai multe informații despre Ceaadaev, vezi Raymond T. McNally, *Chaadayev and His Friends: An Intellectual History of Peter Chaadayev and His Russian Contemporaries* (Tallahassee, 1971).

Despre slavofili, cititorii ar trebui să înceapă cu superbul studiu al lui Andrzej Walicki *The Slavophile Controversy: History of a Conservative Utopia in Nineteenth-century Russian*

Thought (Oxford 1975). Există și un studiu fascinant despre Ivan Kireevski care îi aparține lui Abbott Gleason, *European and Muscovite: Ivan Kireevsky and the Origins of Slavophilism* (Cambridge, Mass., 1972). O parte dintre operele slavofililor sunt disponibile în limba engleză: Ivan Kireevsky, „On the Nature of European Culture and Its Relation to the Culture of Russia", în Marc Raeff (ed.), *Russian Intellectual History: An Anthology* (New York, 1966), pp. 174-207; și Konstantin Aksakov, „On the Internal State of Russia", în același volum, pp. 230-251. La modul mai general, despre istoria intelectuală de la începutul secolului al XIX-lea, vă pot recomanda și Nicholas Riasanovsky, *A Parting of the Ways: Government and the Educated Public in Russia 1801-1833* (Oxford, 1976); Peter Christoff, *The Third Heart: Some Intellectual-Ideological Currents and Cross-currents, 1800-1830* (Haga, 1970); și memoriile pline de viață ale scriitorului din secolul al XIX-lea Pavel Annenkov, *The Extraordinary Decade*, trad. I. Titunik (Ann Arbor, 1968). Isaiah Berlin este o lectură esențială – îndeosebi eseurile „The Birth of the Russian Intelligentsia", „Vissarion Belinsky" și „German Romanticism in Petersburg and Moscow", în *Russian Thinkers* (Harmondsworth, 1978), și superbul său eseu despre Belinski „Artistic Commitment: A Russian Legacy", în *The Sense of Reality: Studies in Ideas and Their History*, ed. Henry Hardy (Londra, 1996), pp. 194-231.

Opera istorică a lui Karamzin este explorată de S. Mark Lewis, *Modes of Historical Discourse in J.G. Herder and N.M. Karamzin* (New York, 1995). Vezi și introducerea lui Richard Pipes în N.M. Karamzin, *A Memoir on Ancient and Modern Russia: The Russian Text*, ed. R. Pipes (Cambridge, Mass., 1959). Pentru dezbaterea cu privire la originile Rusiei, vezi Nicholas

Riasanovsky, „The Norman Theory of the Origin of the Russian State”, *The Russian Review*, vol. 7, nr. 1 (1947), pp. 96-110; iar pentru dezbaterea cu privire la monarhie, Frank Mocha, „The Karamzin-Lelewel Controversy”, *Slavic Review*, vol. 31, nr. 3 (1972), pp. 592-610.

„Spiritul anului 1855” – eliberarea intelectuală de după moartea lui Nicolae I – este surprins de minune de Aileen Kelly în „Carnival of the Intellectuals”, în *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998), pp. 37-54. Despre Alexandru al II-lea, vezi W.E. Mosse, *Alexander II and the Modernization of Russia* (Londra, 1992) (publicat inițial în 1958); sau Norman Pereira, *Tsar Liberator: Alexander II of Russia* (Newtonville, 1983). Pentru mai multe informații despre emanciparea șerbilor, vezi Terence Emmons, *The Russian Landed Gentry and the Peasant Emancipation of 1861* (Cambridge, 1967).

3

Moscova! Moscova!

Reconstrucția Moscovei după 1812 este discutată în A. Schmidt, „The Restoration of Moscow After 1812”, *Slavic Review*, vol. 40, nr. 1 (1981), pp. 37-48; și în analiza generală utilă a lui Kathleen Berton *Moscow: An Architectural History* (Londra, 1990). Pentru stilul Empire, vezi A. Gaydamuk, *Russian Empire: Architecture, Decorative and Applied Arts, Interior Decoration 1800-1830* (Moscova, 2000). Laurence Kelly (ed.), *Moscow: A Traveller’s Companion* (Londra, 1983) include memorii care evocă atmosfera Moscovei de la începutul secolului al XIX-lea. *Moscow: Treasures and Traditions*

(Washington, 1990) conține eseuri utile despre stilul Moscovei în diverse arte. Sunt îndatorat lucrării Evgeniei Kirichenko *Russian Design and the Fine Arts: 1750-1917* (New York, 1991), care urmărește și apariția stilului moscovit.

Despre mâncare și băutură, merită să consultați R.E.F. Smith și David Christian, *Bread and Salt: A Social and Economic History of Food and Drink in Russia* (Cambridge, 1984), și M. Glants și J. Toomre (eds.), *Food in Russian History and Culture* (Bloomington, 1997). R.D. LeBlanc, „Food, Orality, and Nostalgia for Childhood: Gastronomic Slavophilism in Mid Nineteenth-century Russian Fiction", *Russian Review*, vol. 58, nr. 2 (1999) este un articol specializat, dar fascinant. Lucrările despre vodcă sunt numeroase, așa cum se cuvine, dar cele mai bune surse introductive sunt David Christian, *„Living Water". Vodka and Russian Society on the Eve of Emancipation* (Oxford, 1990), și V.V. Pokhlebin, *A History of Vodka* (Londra, 1991).

Modul în care îl înțelegem pe Musorgski a fost modificat dramatic de lucrarea a doi cercetători americani remarcabili, care au încercat să-l salveze pe compozitor din ghearele ideologiei narodniciste și naționaliste a istoriei muzicale sovietice și să scoată în evidență complexitatea evoluției sale intelectuale: Richard Taruskin, *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, ediția a II-a (Princeton, 1997), și Caryl Emerson, *The Life of Musorgsky* (Cambridge, 1999). Despre prietenia lui Musorgski cu Hartmann, vezi Michael Russ, *Musorgsky, Pictures at an Exhibition* (Cambridge, 1992); și Alfred Frankenstein, „Victor Hartmann and Modeste Musorgsky", *Musical Quarterly*, 25 (1939), pp. 268-291 (care conține și reproduceri din opera lui Hartmann). Pentru istoria intelectuală a operei *Boris Godunov*, vezi Caryl Emerson și

Robert Oldani, *Modest Musorgsky and Boris Godunov: Myths, Realities, Reconsiderations* (Cambridge, 1994). Richard Taruskin a făcut mai mult decât oricine în încercarea de a ne schimba opiniile cu privire la operele lui Musorgski. Vezi textul său „«The Present in the Past»: Russian Opera and Russian Historiography, c. 1870", în Malcolm Brown (ed.), *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwarz* (Ann Arbor, 1984), pp. 77-146. Despre *Hovanșcina*, vezi eseurile utile din Jennifer Batchelor și Nicholas John (eds.), *Khovanshchina* (Londra, 1994). Pentru mai multe informații despre viața lui Musorgski, vezi Alexandra Orlova, *Musorgsky Remembered* (Bloomington, 1991); *Musorgsky: In Memoriam 1881-1981*, ed. Malcolm Brown (Ann Arbor, 1982); *The Musorgsky Reader: A Life of Modest Petrovich Musorgsky in Letters and Documents*, ed. și trad. J. Leyda și S. Bertensson (New York, 1947).

Cea mai bună introducere în ceea ce îl privește pe Stasov este Yuri Olkhovsky, *Vladimir Stasov and Russian National Culture* (Ann Arbor, 1983). Câteva dintre lucrările sale despre muzică sunt disponibile în limba engleză: V.V. Stasov, *Selected Essays on Music*, trad. Florence Jonas (New York, 1968). Povestea înființării școlii muzicale ruse este spusă de Robert Ridenour, *Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in Nineteenth-century Russian Music* (Ann Arbor, 1981). Balakirev este explorat în Edward Garden, *Balakirev: A Critical Study of His Life and Music* (Londra, 1967). Pentru muzica *kucikiștilor*, începeți cu David Brown *et al.*, *The New Grove Russian Masters I: Glinka, Borodin, Balakirev, Musorgsky, Tchaikovsky* (Londra, 1986). Pentru informații mai detaliate despre Rimski-Korsakov, vezi V.V. Yastrebtsev, *Reminiscences of Rimsky-Korsakov*, ed. și trad. Florence Jonas (New York, 1985); Gerald

Abraham, *Rimsky Korsakov: A Short Biography* (Londra, 1945); și Gerald Seaman, *Nikolai Andreevich Rimsky-Korsakov: A Guide to Research* (New York, 1988).

Există nenumărate lucrări despre negustorii din Moscova. Referitor la viața lor socială și culturală, cele mai utile mi s-au părut Jo Ann Ruckman, *The Moscow Business Elite: A Social and Cultural Portrait of Two Generations, 1840-1905* (DeKalb, Ill., 1984); T. Owen, *Capitalism and Politics in Russia: A Social History of the Moscow Merchants, 1855-1905* (Cambridge, 1981); E. Clowes, S. Kassow, J. West (eds.), *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia* (Princeton, 1991); R.W. Thurston, *Liberal City, Conservative State: Moscow and Russia's Urban Crisis, 1906-1914* (Oxford, 1987); J.L. West, „The Riabushinkii Circle: Russian Industrialists in Search of a Bourgeoisie 1909-1914", *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 32, nr. 3 (1984), pp. 358-377; W. Blackwell, „The Old Believers and the Rise of Private Industrial Enterprise in Early Nineteenth-century Moscow", *Slavic Review*, vol. 24, nr. 3 (1965), pp. 407-424. Pentru o descriere a cartierului Zamoskvorecie, nu există sursă mai bună decât scriitorul din secolul al XIX-lea Apollon Grigoriev, *My Literary and Moral Wanderings*, trad. Ralph Matlaw (New York, 1962). Vezi și Robert Whittaker, „«My Literary and Moral Wanderings»: Apollon Grigoriev and the Changing Cultural Topography of Moscow", *Slavic Review*, vol. 42, nr. 3 (1983), pp. 390-407. Despre Tretiakov, vezi John Norman, „Pavel Tretiakov and Merchant Art Patronage, 1850-1900", în E. Clowes, S. Kassow, J. West (eds.), *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia* (Princeton, 1991), pp. 93-107. Despre

Mamontov există un studiu de primă mână care îi aparține lui S.R. Grover, *Savva Mamontov and the Mamontov Circle, 1870-1905: Art Patronage and the Rise of Nationalism in Russian Art* (Ann Arbor, 1971). Despre patronajul negustorilor în general, vezi Beverly Kean, *All the Empty Palaces: The Merchant Patrons of Modern Art in Pre-revolutionary Russia* (Londra, 1983). Pentru mai multe informații despre Ostrovski, vezi Marjorie Hoover, *Alexander Ostrovsky* (Boston, 1981); și studiul mai recent al lui Kate Rahman, *Ostrovsky: Reality and Illusion* (Birmingham, 1999). Pentru relatarea mea despre *pocivenniki* m-am bazat foarte mult pe Wayne Dowler, *Dostoevsky, Grigoriev and Native Soil Conservatism* (Toronto, 1982).

Coloniile de la Abramțevo, Solomenko și Talașkino sunt explorate de Wendy Salmond în *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917* (Cambridge, 1996). Am aflat foarte multe din influenta carte a lui Salmond. Abramțevo și Talașkino sunt prezentate și în superbul studiu al lui John Bowlt *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the 'World of Art' Group* (Newtonville, Mass., 1979).

Despre *style moderne* al Moscovei, vezi William Brumfield, *Origins of Modernism in Russian Architecture* (Berkeley, 1993). Iar despre Șehtel și îndeosebi despre palatul Riabușinski: Catherine Cook, „Fedor Osipovich Shekhtel: An Architect and His Clients in Turn-of-century Moscow", *Architectural Association Files*, nr. 5-6 (1984), pp. 5-31; William Brumfield, „The Decorative Arts in Russian Architecture: 1900-1907", *Journal of Decorative and Propaganda Arts*, nr. 5 (1987), pp. 23-26. Lucrările despre Fabergé sunt numeroase, dar există

relativ puține despre atelierele de la Moscova ale firmei. Cel mai bun punct de pornire este: Gerard Hill (ed.), *Fabergé and the Russian Master Goldsmiths* (New York, 1989) și Kenneth Snowman, *Fabergé* (New York, 1993). Volumul Evgeniei Kirichenko *Russian Design and the Fine Arts: 1750-1917* (New York, 1991) discută despre Fabergé și ceilalți lucrători în argint de la Moscova, inclusiv Vașkov și Ovcinnikov. Opera lui Viktor Vasnețov nu și-a găsit încă un cercetător occidental, dar Vrubel este subiectul unui studiu important semnat de Aline Isdebsky-Prichard, *The Art of Mikhail Vrubel (1856-1910)* (Ann Arbor, 1982).

Punctul evident de pornire în ceea ce îl privește pe Stanislavski este David Magarshack, *Stanislavsky: A Life* (Londra, 1986). Există nenumărate cărți despre sistemul de repetiții al lui Stanislavski, dar explicațiile directorului mi s-au părut cele mai lămuritoare: *Stanislavsky on the Art of the Stage*, trad. David Magarshack (Londra, 1967). În mod similar, povestea înființării Teatrului de Arte din Moscova este cel mai bine spusă de către fondatorii lui: C. Stanislavski, *My Life in Art* (Londra, 1948); V. Nemirovitch-Dantchenko, *My Life in the Russian Theatre* (Londra, 1968). Pentru prezentarea mea, am împrumutat și din E. Clowes, „Social Discourse in the Moscow Art Theatre”, în E. Clowes, S. Kassow, J. West (eds.), *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia* (Princeton, 1991), pp. 271-287.

Cehov este un subiect vast și complex. Cele mai multe informații le-am aflat de la Donald Rayfield, *Understanding Chekhov* (Londra, 1999), *Anton Chekhov: A Life* (Londra, 1997) și *Chekhov: The Evolution of His Art* (New York, 1975). V.S. Pritchett, *Chekhov: A Biography* (Harmondsworth, 1988) și

Ronald Hingley, *A Life of Anton Chekhov* (Oxford, 1976) sunt mai vechi, dar tot merită citite. Am aflat multe despre rădăcinile lui Cehov în cultura populară a Moscovei din Vera Gottlieb, *Chekhov and the Vaudeville: A Study of Chekhov's One-act Plays* (Cambridge, 1982). Pentru piesele principale ale lui Cehov, recomand: Richard Pearce, *Chekhov: A Study of the Four Major Plays* (New Haven, 1983); Gordon McVay, *Chekhov's Three Sisters* (Londra, 1995); Laurence Senelick, *The Chekhov Theatre: A Century of the Plays in Performance* (Cambridge, 1997). *The Cambridge Companion to Chekhov*, ed. Vera Gottlieb și Paul Allain (Cambridge, 2000) abundă în observații utile. Despre subiectul complex al religiei lui Cehov (discutat în capitolul 5), vezi (în lipsa unei lucrări importante în limba engleză) Vladimir Kataev *et al.* (eds.), *Anton P. Cechov – Philosophische und religiose Dimensionen im Leben und im Werk* (München, 1997). Lucrarea lui Julie de Sherbinin *Chekhov and Russian Religious Culture: The Poetics of the Marian Paradigm* (Evanston, 1997) este extrem de specializată. Atitudinile lui Cehov în fața morții sunt explorate de Jerome E. Katsell, „Mortality: Theme and Structure of Chekhov's Later Prose", în Paul Debreczeny și Thomas Eekman (eds.), *Chekhov's Art of Writing: A Collection of Critical Essays* (Columbus, 1977), pp. 54-67. Personalitatea enigmatică a lui Cehov se dezvăluie în corespondența sa. Recomand: *Letters of Anton Chekhov*, ed. Simon Karlinsky (Londra, 1973); *Chekhov: A Life in Letters*, ed. Gordon McVay (Londra, 1994); *Anton Chekhov's Life and Thought: Selected Letters and Commentary*, trad. Michael Heim, cu un comentariu de Simon Karlinsky (Evanston, Ill., 1997); și *Dear Writer – Dear Actress: The Love*

Letters of Olga Knipper and Anton Chekhov, trad. și ed. Jean Benedetti (Londra, 1996).

Despre avangarda de la Moscova (subiect abordat din nou în capitolul 7), recomand ca introducere: Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art, 1863-1922*, ediție revăzută (Londra, 1986); John Bowlt, *The Silver Age: Russian Art of the Early Twentieth Century and the 'World of Art' Group* (Newtonville, Mass., 1979); și de același autor (ed.), *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism, 1902-1934* (New York, 1988). Despre Riabușinski și cercul *Lâna de aur*, vezi William Richardson, *Zolotoe Runo and Russian Modernism, 1903-1910* (Ann Arbor, 1986). De asemenea, am aflat foarte multe din John Bowlt, „The Moscow Art Market", în E. Clowes, S. Kassow, J. West (eds.), *Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia* (Princeton, 1991), pp. 108-128.

Despre Goncearova, merită să consultați Mary Chamot, *Goncharova: Stage Designs and Paintings* (Londra, 1979). Spiritul artei Nataliei Goncearova este frumos evocat de Marina Țvetaeva în opera vastă în proză (tradusă doar în limba franceză) *Nathalie Goncharova* (Paris, 1990). Pentru o lucrare generală asupra artistelor avangardei, vezi Myuda Yablonskaya, *Women Artists of Russia's New Age, 1900-1933* (Londra, 1990); și John Bowlt și Matthew Drutt (eds.), *Amazons of the Avant-garde*, catalog de expoziție, Royal Academy of Arts (Londra, 1999).

Despre Skriabin recomand: Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, 2 vol. (Londra, 1969); James Baker, *The Music of Alexander Scriabin* (New Haven, 1986); iar despre ideile mistice ale compozitorului, Boris de Schloezer, *Scriabin: Artist*

and Mystic, trad. Nicolas Slonimsky (Oxford, 1987). Pentru lucrări despre Pasternak, Maiakovski, Țvetaeva și Bulgakov, vezi *infra*, capitolele 7 și 8.

4

Căsnicia țărănească

Prezentarea clasică a mișcării narodniciste este Franco Venturi, *Roots of Revolution: A History of the Populist and Socialist Movements in Nineteenth-century Russia*, trad. Francis Haskell (New York, 1960). Am împrumutat și din eseul strălucit (și polemic) al lui Tibor Szamuely *The Russian Tradition* (Londra, 1988); și din studiul psihologic mai sensibil al lui Richard Wortman *The Crisis of Russian Populism* (Cambridge, 1967). Vă recomand, de asemenea, pentru „mersul în mijlocul poporului”, Daniel Field, „Peasants and Propagandists in the Russian Movement to the People of 1874”, *Journal of Modern History*, nr. 59 (1987), pp. 415-438; iar pentru fundalul intelectual al mișcării narodniciste, Abbott Gleason, *Young Russia: The Genesis of Russian Radicalism in the 1860s* (New York, 1980). Volumul lui Cathy Frierson *Peasant Icons: Representations of Rural People in Late Nineteenth-century Russia* (Oxford, 1993) este o prezentare excelentă a imaginii schimbătoare a țărănimii la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Pentru mai multe informații despre Repin și „ambulanți”, ar trebui să începeți cu descrierea excelentă semnată de Elizabeth Valkenier, *Russian Realist Art: The State and Society: The Peredvizhniki and Their Tradition* (Ann Arbor, 1977), urmată de volumul la fel de valoros *Ilya Repin and the World*

of Russian Art (New York, 1990). Am aflat multe din ambele lucrări. Alternativ, puteți consulta volumul lui Fan și Stephen Parker *Russia on Canvas: Ilya Repin* (Londra, 1980) sau *Ilya Repin* de Grigory Sternin și Yelena Kirillina (Bournemouth, 1996).

Despre Turgheniev și atitudinile sale complexe față de studenții revoluționari, am aflat multe din trei eseuri strălucite: Isaiah Berlin, „Fathers and Children: Turgenev and the Liberal Predicament", în *Russian Thinkers* (Harmondsworth, 1978), pp. 261-305; Leonard Schapiro, „Turgenev and Herzen: Two Modes of Russian Political Thought", în volumul său *Russian Studies* (Londra, 1986), pp. 321-337; și Aileen Kelly, „The Nihilism of Ivan Turgenev", în *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998), pp. 91-118. Despre Turgheniev în general mai recomand trei lucrări: Leonard Schapiro, *Turgenev: His Life and Times* (Oxford, 1978); F. Seeley, *Turgenev: A Reading of His Fiction* (Cambridge, 1991); și V.S. Pritchett, *The Gentle Barbarian: The Life and Work of Turgenev* (Londra, 1977). Despre Nekrasov s-a scris mult mai puțin, dar există o lucrare generală valoroasă: Sigmund Birkenmayer, *Nikolaj Nekrasov: His Life and Poetic Work* (Haga, 1968). Am aflat foarte multe din două lucrări importante despre estetica literară a anilor 1860 și mișcarea revoluționară: Rufus Matthewson, *The Positive Hero in Russian Literature* (Stanford, 1975); și Irina Paperno, *Chernyshevsky and the Age of Realism* (Stanford, 1988). Există un eseu important semnat de Donald Fanger, „The Peasant in Literature", în Wayne Vucinich (ed.), *The Peasant in Nineteenth-century Russia* (Stanford, 1968). Datorez mult acestui volum.

Volumele scrise despre Tolstoi sunt îndeajuns de numeroase încât să umple singure o bibliotecă. Ca biografie generală, recomand cu căldură: A.N. Wilson, *Tolstoy* (Londra, 1988), deși îndrăgesc și acum cartea care m-a inspirat pe vremea când eram elev: Henri Troyat, *Tolstoy*, trad. Nancy Amphoux (Harmondsworth, 1970). O bună parte din secțiunea dedicată lui Tolstoi din acest capitol, dar mai ales în capitolul 5, a fost inspirată de Richard Gustafson, *Leo Tolstoy, Resident and Stranger: A Study in Fiction and Theology* (Princeton, 1986). Alte lucrări despre religia lui Tolstoi pe care le-am găsit utile includ: E.B. Greenwood, „Tolstoy and Religion", în M. Jones (ed.), *New Essays on Tolstoy* (Cambridge, 1978), pp. 149-174; David Matual, *Tolstoy's Translation of the Gospels: A Critical Study* (Lewiston, 1992); și Josef Metzele, *The Presentation of Death in Tolstoy's Prose* (Frankfurt, 1996). Scrisorile și jurnalele lui Tolstoi sunt o lectură esențială pentru a înțelege omul: *Tolstoy's Letters*, ed. R.F. Christian (Londra, 1978); *Tolstoy's Diaries*, ed. R.F. Christian (Londra, 1985). Pentru mai multe informații despre viața și opera lui Tolstoi, recomand: Viktor Shklovsky, *Lev Tolstoy*, trad. Olga Shartse (Moscova, 1988); Boris Eikhenbaum, *Tolstoy in the Sixties*, trad. D. White (Ann Arbor, 1979), și *Tolstoy in the Seventies*, trad. Albert Kaspin (Ann Arbor, 1972); Donna Orwin, *Tolstoy's Art and Thought, 1847-1880* (Princeton, 1993); Malcolm Jones (ed.), *New Essays on Tolstoy* (Cambridge, 1978); A. Donskov, „The Peasant in Tolstoy's Thought and Writing", *Canadian Slavonic Papers*, nr. 21 (1979), pp. 183-196; Alexander Fodor, *Tolstoy and the Russians: Reflections on a Relationship* (Ann Arbor, 1984); Alexander Fodor, *A Quest for a Non-violent Russia – the Partnership of Leo Tolstoy and Vladimir Chertkov*

(Londra, 1989); Andrew Donskov și John Wordsworth (eds.), *Tolstoy and the Concept of Brotherhood* (New York, 1996).

Cât privește obiceiurile de nuntă rusești, datorez mult îndeosebi lucrării lui Christine Worobec *Peasant Russia: Family and Community in the Post-emancipation Period* (Princeton, 1991); și *Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation*, ed. Barbara Clements, Barbara Engel și Christine Worobec (Berkeley, 1991). De asemenea, am aflat multe din volumul lui William Wagner *Marriage, Property, and Law in Late Imperial Russia* (Oxford, 1994); David Ransel (ed.), *The Family in Imperial Russia: New Lines of Research* (Urbana, 1978); și Laura Engelstein, *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-siècle Russia* (Cornell, 1992).

Impactul povestirii „Mujicii" a lui Cehov este discutat pe larg de Lee J. Williams, *Chekhov the Iconoclast* (Scranton, 1989); și într-o carte mai veche, dar utilă, semnată de Walter Bruford, *Chekhov and His Russia: A Sociological Study*, ediția a II-a (Londra, 1948). Pentru mai multe informații despre Bunin, recomand James Woodward, *Ivan Bunin: A Study of His Fiction* (Chapel Hill, 1980), și Thomas Gaiton Marullo, *Ivan Bunin: Russian Requiem, 1885-1920* (Chicago, 1993).

Despre cultura populară urbană la început de secol, recomand Richard Stites, *Russian Popular Culture: Entertainment and Society since 1900* (Cambridge, 1992). Pentru impactul asupra populației rurale, vezi splendida carte a lui Jeffrey Brooks *When Russia Learned to Read: Literacy and Popular Literature, 1861-1917* (Princeton, 1985). De asemenea, există câteva eseuri interesante în Stephen Frank și Mark

Steinberg (eds.), *Cultures in Flux: Lower-class Values, Practices and Resistance in Late Imperial Russia* (Princeton, 1994).

Pentru mai multe informații despre *Vehi* și reacția intelectualității la Revoluția din 1905, consultați Leonard Schapiro, „The Vekhi Group and the Mystique of Revolution", *Slavonic and East European Review*, nr. 44 (1955), pp. 6-76. În ceea ce privește aspectele filosofice ale mișcării, există un eseu pătrunzător semnat de Aileen Kelly, „Which Signposts?", în *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New Haven, 1998), pp. 155-200.

Există o bibliografie tot mai vastă despre Diaghilev și Ballets Russes, preponderent în limba engleză, deși în ultimii ani au apărut mai multe cărți de valoare în limba rusă. Volumul lui Lynn Garafola *Diaghilev's Ballets Russes* (Oxford, 1989) este cel mai amănunțit studiu asupra companiei. Vezi și Lynn Garafola și Nancy Van Norman Baer (eds.), *The Ballet Russes and Its World* (New Haven, 1999). Alternativ, pentru o analiză cuprinzătoare a Ballets Russes, recomand Ann Kodicek (ed.), *Diaghilev: Creator of the Ballets Russes: Art, Music, Dance*, catalog de expoziție, Barbican Art Gallery (Londra, 1996). Cartea unică a lui John Drummond *Speaking of Diaghilev* (Londra, 1997) oferă mărturii directe privind fenomenul Ballets Russes din partea membrilor companiei. Recomand de asemenea cartea clasică a lui Peter Lieven *The Birth of the Ballets Russes* (Londra, 1936). Despre Diaghilev, cea mai bună carte rămâne în continuare Richard Buckle, *Diaghilev* (Londra, 1979). Însă este de mare interes și Serge Lifar, *Serge Diaghilev: His Work, His Legend. An Intimate Biography* (New York, 1976) (publicată inițial în 1940). Memoriile lui Benois, deși incomplete în limba engleză, sunt o

lectură splendidă: Alexander Benois, *Memoirs*, 2 vol., trad. Moura Budberg (Londra, 1964). Vezi și *Reminiscences of the Russian Ballet*, trad. Mary Britnieva (Londra, 1941). Pentru aspectele artistice ale Ballets Russes, recomand Alexander Schouvaloff, *The Art of the Ballets Russes: The Serge Lifar Collection of Theater Designs, Costumes and Paintings at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut* (New Haven, 1997), și John Bowlt, *Russian Stage Design: Scenic Innovation, 1900-1930* (Jackson, Miss., 1982). Despre tradiția coregrafică: Tim Scholl, *From Petipa to Balanchine: Classical Revival and the Modernization of Ballet* (Londra, 1993); și o lectură cu totul fascinantă, Michel Fokine, *Memoirs of a Russian Ballet Master*, trad. Vitale Fokine (Boston, 1961). Volumul lui Richard Buckle *Nijinsky* (Londra, 1980) rămâne cea mai bună introducere în viața balerinului. Există un singur studiu despre Roerich în limba engleză: Jacqueline Decter, *Nicholas Roerich: The Life and Art of a Russian Master* (Rochester, Vt., 1989).

Despre Stravinski și Ballets Russes, nimic nu se compară cu volumul lui Richard Taruskin *Stravinsky and the Russian Traditions: A Biography of the Works through Mavra*, 2 vol. (Berkeley, 1996). Datorez mult acestei capodopere uimitoare. Nu este o lectură ușoară (în cea mai mare parte am avut nevoie de ajutorul unui muzicolog). Cititorii descurajați de proporțiile sale colosale (1.756 de pagini) sau de densitatea elementelor muzicale ar putea prefera să consulte Stephen Walsh, *The Music of Stravinsky* (Cambridge, 1993), sau biografia detaliată a aceluiași autor, *Igor Stravinsky: A Creative Spring. Russia and France, 1882-1934* (Londra, 2000). Pentru mai multe informații despre premiera celebră a *Ritualului primăverii*, vezi Thomas Kelly, „The Rite of Spring”, în *First*

Nights: Five Musical Premières (New Haven, 2000), pp. 258-299. Igor Stravinski, *The Rite of Spring: Sketches* (Londra, 1969) conține scrisorile lui Stravinski către Roerich și propria relatare favorabilă a compozitorului, „Stravinsky-Nijinsky Choreography". Pentru alte versiuni ale istoriei *Ritualului*, vezi Richard Taruskin, „Stravinsky and the Subhuman: A Myth of the Twentieth Century: The Rite of Spring, the Tradition of the New, and «The Music Itself»", în *Defining Russia Musically* (Princeton, 1997), pp. 368-388. Despre *Les Noces* am aflat foarte multe din fascinantul eseu al lui Richard Taruskin „Stravinsky and the Subhuman: Notes on *Svadebka*" (în *Defining Russia Musically*, pp. 389-467), deși am îndoielile mele în ceea ce privește argumentul său legat de balet ca operă eurasiatică.

5

În căutarea sufletului rusesc

Ca ghid general pe marginea religiei ortodoxe, recomand: Timothy Ware, *The Orthodox Church* (Harmondsworth, 1997). Cât privește Biserica Rusă, cel mai detaliat și mai cuprinzător studiu este cel semnat de Georges Florovsky, *Ways of Russian Theology*, 2 vol. (Belmont, Mass., 1979-1987), deși nu este o lectură ușoară. Jane Ellis, *The Russian Orthodox Church: A Contemporary History* (Bloomington, 1986) li s-ar putea părea cititorilor mai ușor de digerat. Georgii Fedotov, *The Russian Religious Mind*, 2 vol. (Cambridge, Mass., 1946) are lucruri interesante despre conștiința religioasă rusă într-un context larg al istoriei culturale. Pentru o analiză concisă a rolului religiei în cultura rusă, recomand Dmitry Likhachev,

„Religion: Russian Orthodoxy", în Nicholas Rzhevsky (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture* (Cambridge, 1998). Gregory Freeze a efectuat cercetări importante pe marginea instituțiilor Bisericii. Pentru o discuție a relației acesteia cu statul imperial, vezi lucrarea sa „Handmaiden of the State? The Church in Imperial Russia Reconsidered", *Journal of Ecclesiastical History*, vol. 36 (1985). Despre tradiția pustnicilor am aflat foarte multe din V.N. Lossky, *The Mystical Theology of the Eastern Church* (Londra, 1957). Găsiți o prezentare bună a rolului Bisericii în societatea Țaratului Moscovei în Paul Bushkovitch, *Religion and Society in Russia: The Sixteenth and Seventeenth Centuries* (New York, 1992). Pentru mai multe informații despre Optina și influența ei culturală, vezi Leonard Stanton, *The Optina Pustyn Monastery in the Russian Literary Imagination: Iconic Vision in Works by Dostoevsky, Gogol, Tolstoy and Others* (New York, 1995).

Cât privește rolul cultural al icoanelor, cititorii ar trebui să înceapă cu lucrarea influentă a lui Leonid Ouspensky: „The Meaning and Language of Icons", în L. Ouspensky și V. Lossky, *The Meaning of Icons* (New York, 1989), pp. 23-50. Boris Uspensky, *The Semiotics of the Russian Icon* (Lisse, 1976) este o operă importantă. Pentru o explorare fascinantă a influenței icoanei asupra tradiției artistice ruse, vezi Robin Milner-Gulland, „Iconic Russia", în *The Russians* (Oxford, 1997), pp. 171-226. O parte dintre aceleași teme sunt tratate de John Bowlt în „Orthodoxy and the Avant-garde: Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich and Their Contemporaries", în William Brumfield și Milos Velimirovic (eds.), *Christianity and the Arts in Russia* (Cambridge, 1991).

Robert Crumney este principalul cercetător occidental al Vechii Credințe. Studiul său asupra comunității rascolnicilor, *The Old Believers and the World of the Antichrist: The Vyg Community and the Russian State, 1694-1855* (Madison, 1970), este o lectură fascinantă. De asemenea, datorez mult articolului său „Old Belief as Popular Religion: New Approaches", *Slavic Review*, vol. 52, nr. 4 (1993), pp. 700-712; Michael Cherniavsky, „The Old Believers and the New Religion", *Slavic Review*, vol. 25, nr. 1 (1966), pp. 1-39; și Roy R. Robson, „Liturgy and Community among Old Believers, 1905-1917", *Slavic Review*, vol. 52, nr. 4 (1993), pp. 713-724. Pentru mai multe informații despre secte, consultați: A.I. Klibanov, *History of Religious Sectarianism in Russia, 1860s-1917*, trad. Ethel Dunn (Oxford, 1982), și Laura Engelstein, *Castration and the Heavenly Kingdom* (Ithaca, 1999).

Credințele religioase ale țărănimii ruse constituie un subiect fascinant care așteaptă încă o carte influentă. Anumite aspecte sunt explorate în diverse articole interesante: Eve Levin, „*Dvoeverie* and Popular Religion", în S.K. Batalden (ed.), *Seeking God: The Recovery of Religious Identity in Orthodox Russia, Ukraine, and Georgia* (De Kalb, Ill., 1993), pp. 31-52; Chris Chulos, „Myths of the Pious or Pagan Peasant in Post-emancipation Central Russia (Voronezh Province)", *Russian History*, vol. 22, nr. 2 (1995), pp. 181-216; Simon Dixon, „How Holy was Holy Russia? Rediscovering Russian Religion", în G. Hosking și R. Service (eds.), *Reinterpreting Russia* (Londra, 1999), pp. 21-39; V. Shevzov, „Chapels and the Ecclesial World of Prerevolutionary Russian Peasants", *Slavic Review*, vol. 52, nr. 3 (1996), pp. 593-607. Linda Ivanits, *Russian Folk Belief* (New York, 1989) este un rezumat util al credințelor și

ritualurilor religioase populare. Referitor la eforturile Bisericii de a-i creștina pe țărani, vezi: Gregory Freeze, „The Rechristianization of Russia: The Church and Popular Religion, 1750-1850”, *Studia Slavica Finlandensia*, nr. 7 (1990), pp. 101-136; și V.G. Vlasov, „The Christianization of the Russian Peasants”, în M. Balzer (ed.), *Russian Traditional Culture: Religion, Gender and Customary Law* (Londra, 1992). Cât privește atitudinile țăranilor în fața morții, datorez multe lucrării lui Christine Worobec „Death Ritual among Russian and Ukrainian Peasants: Linkages between the Living and the Dead”, în S. Frank și M. Steinberg (eds.), *Cultures in Flux: Lower-class Values, Practices and Resistance in Late Imperial Russia* (Princeton, 1994), pp. 11-33.

În ceea ce privește teologia slavofililor, recomand ca introducere volumul lui Peter K. Christoff *An Introduction to Nineteenth-century Russian Slavophilism: A.S. Xomjakov* (Haga, 1961) și, de același autor, *An Introduction to Nineteenth-century Russian Slavophiles: F. Samarin* (Westview, 1991); și *An Introduction to Nineteenth-century Russian Slavophiles: I.V. Kirevskii* (Haga, 1972). Despre ideea de *sobornost* care a stat la baza noțiunii de „suflet rusesc”: Georges Florovsky, „*Sobornost*: The Catholicity of the Church”, în E. Mascall (ed.), *The Church of God* (Londra, 1934), pp. 53-74; N. Riasanovsky, „Khomiakov on sobornost”, în E.J. Simmons (ed.), *Continuity and Change in Russian and Soviet Thought* (Cambridge, Mass., 1955), pp. 183-196; P. Tulaev, „*Sobor* and *Sobornost*: The Russian Orthodox Church and Spiritual Unity of the Russian People”, *Russian Studies in Philosophy*, vol. 31, nr. 4 (1993), pp. 25-53.

Despre Gogol ca scriitor religios aflați multe din Vsevolod Setchkarev, *Gogol. His Life and Works* (New York, 1965); și Robert Maguire, *Exploring Gogol* (Stanford, 1994). Aspectele religioase ale operelor sale sunt explorate în: Dmitry Merezhkovsky, „Gogol and the Devil", în Robert Maguire (ed.), *Gogol from the Twentieth Century* (Princeton, 1974); A. Ebbinghaus, „Confusions and Allusions to the Devil in Gogol's *Revizor*", *Russian Literature*, vol. 34, nr. 3 (1993), pp. 291-310; J. Schillinger, „Gogol's «The Overcoat» as a Travesty of Hagiography", *Slavic and East European Journal*, nr. 16 (1972), pp. 36-41; și L. Knapp, „Gogol and the Ascent of Jacob's Ladder: Realization of Biblical Metaphor", în *Christianity and the Eastern Slavs*, *Californian Slavic Studies*, vol. 3, nr. 18 (1995). *Letters of Nikolai Gogol* (ed. și trad. C. Proffer [Ann Arbor, 1967]) sunt edificatoare pentru lupta scriitorului de a finaliza *Suflete moarte*. De asemenea, am aflat multe pe marginea acestui subiect din James Woodward, *Gogol's „Dead Souls"* (Princeton, 1978); Susanne Fusso, *Designing Dead Souls: An Anatomy of Disorder in Gogol* (Stanford, 1993); și J.M. Holquist, „The Burden of Prophecy: Gogol's Conception of Russia", *Review of National Literatures*, vol. 3, nr. 1 (1973), p. 39.

Despre Dostoievski, operele lui Joseph Frank sunt capitale: *Dostoevsky: The Seeds of Revolt, 1821-1849* (Princeton, 1979); *Dostoevsky: The Years of Ordeal, 1850-1859* (Princeton, 1983); *Dostoevsky: The Stir of Liberation, 1860-1865* (Princeton, 1988); și *Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871* (Princeton, 1995). Ideile mele despre lupta scriitorului legată de credință au fost inspirate de strălucitul articol al lui Aileen Kelly „Dostoevsky and the Divided Conscience", în *Toward Another Shore: Russian Thinkers between Necessity and Chance* (New

Haven, 1998), pp. 55-79. Am aflat multe despre acest subiect din: V. Zenkovsky, „Dostoevsky's Religious and Philosophical Views", în Rene Wellek (ed.), *Dostoevsky: A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, 1962); Gein Kjetsaa, *Dostoevsky and His New Testament* (Oslo, 1984); Robert L. Jackson, *The Art of Dostoevsky* (Princeton, 1981); Sergei Hackel, „The Religious Dimension: Vision or Evasion? Zosima's Discourse in *The Brothers Karamazov*", în M.V. Jones și G.M. Terry (eds.), *New Essays on Dostoevsky* (Cambridge, 1983), pp. 139-168; Sven Linnér, *Starets Zosima in* The Brothers Karamazov*: A Study in the Mimesis of Virtue* (Stockholm, 1975); Frank Seeley, „Ivan Karamazov", în *Old and New Essays on Tolstoy and Dostoevsky* (Nottingham, 1999), pp. 127-144; și Ellis Sandoz, *Political Apocalypse: A Study of Dostoevsky's Grand Inquisitor* (Baton Rouge, Lou., 1971). Legat de *Crimă și pedeapsă* recomand: Victor Terras, „The Art of Crime and Punishment", în *Reading Dostoevsky* (Madison, Wis., 1998), pp. 51-72; Robert L. Jackson (ed.), *Twentieth-century Interpretations of* Crime and Punishment (Englewood Cliffs, 1974); Joseph Brodsky, „The Power of the Elements", în *Less Than One* (Londra, 1986), pp. 157-163. Pentru *Idiotul* și tema nebunului întru Hristos, vezi: S. Lesser, „Saint & Sinner: Dostoevsky's *Idiot*", *Modern Fiction Studies*, vol. 4 (1958); Frank Seeley, „The Enigma of Prince Myshkin", în *Old and New Essays on Tolstoy & Dostoevsky*, pp. 111-118. Cât privește *Jurnal de scriitor* și problema complexă a mesianismului naționalist al lui Dostoievski, vezi Gary Morson, *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's Diary of a Writer and the Traditions of Literary Utopia* (Austin, 1981); și Hans Kohn, „Dostoevsky and Danielevsky: Nationalist Messianism", în E.J.

Simmons (ed.), *Continuity and Change in Russian and Soviet Thought* (Cambridge, Mass., 1955), pp. 500-515.

Despre atitudinile religioase ale lui Cehov și Tolstoi, vezi recomandările mele pentru capitolele 3 și, respectiv, 4.

6

Urmașii lui Genghis-Han

Referitor la Kandinsky, datorez mult cărții splendide semnate de Peg Weiss *Kandinsky and Old Russia. The Artist as Ethnographer and Shaman* (New Haven, 1995). Am aflat de asemenea multe din Ulrik Becks-Malorney, *Wassily Kandinsky, 1866-1944: The Journey to Abstraction* (Londra, 1999); și Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky: The Development of an Abstract Style* (Oxford, 1980). Pentru mai multe informații despre legăturile rusești ale lui Kandinsky, recomand: John Bowlt și Rose-Carol Washton Long (eds.), *The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of „On the Spiritual in Art”* (Newtonville, Mass., 1980). O parte dintre lucrările lui Kandinsky au fost traduse în limba engleză: Kenneth Lindsay și Peter Vergo (eds.), *Kandinsky: Complete Writings on Art*, 2 vol. (Londra, 1982) (relatarea vizitei sale în regiunea Komi se regăsește în vol. 1, pp. 886-898).

Cât privește șamanismul din Eurasia, recomand Ronald Hutton, *Shamans: Siberian Spirituality and the Western Imagination* (Londra, 2001). Hutton ia în discuție, printre altele, studiul șamanilor în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea. Pentru mai multe informații pe această temă, vezi Gloria Flaherty, *Shamanism and the Eighteenth Century* (Princeton, 1992).

Pentru o perspectivă generală asupra întâlnirii ruse cu triburile păgâne din Siberia, vezi studiul superb al lui Yuri Slezkine *Arctic Mirrors: Russia and the Small Peoples of the North* (Cornell, 1994). Vezi și: Galya Diment și Yuri Slezkine (eds.), *Between Heaven and Hell: The Myth of Siberia in Russian Culture* (New York, 1993); James Forsyth, *A History of the Peoples of Siberia: Russia's North Asian Colony, 1581-1990* (Cambridge, 1994); și Michael Khodarkovsky, „«Ignoble Savages and Unfaithful Subjects»: Constructing Non-Christian Identities in Early Modern Russia", în D. Brower și E. Lazzerini (eds.), *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917* (Bloomington, 1997). Datorez de asemenea mult lucrărilor lui Mark Bassin: „Expansion and Colonialism on the Eastern Frontier: Views of Siberia and the Far East in Pre-Petrine Russia", *Journal of Historical Geography*, nr. 14 (1988), pp. 3-21; „Inventing Siberia: Visions of the Russian East in the Early Nineteenth Century", *American Historical Review*, vol. 96, nr. 3 (1991); și „Asia", în Nicholas Rzhevsky (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Russian Culture* (Cambridge, 1998).

Impactul mongol asupra Rusiei este evidențiat de istoricul eurasianist George Vernadsky, *The Mongols and Russia* (New Haven, 1953). Vezi și articolul său „The Eurasian Nomads and Their Impact on Medieval Europe", *Studii Medievali*, seria a 3-a, vol. 4 (1963). Pentru o viziune mai sobră, consultați Charles Halperin, *Russia and the Golden Horde* (Bloomington, 1985). Pentru nebunii întru Hristos și menestrelii, vezi Eva Thompson, *Understanding Russia: The Holy Fool in Russian Culture* (Lanham, Mad., 1987) și Russell Zguta, *Russian Minstrels: A History of the Skomorokhi* (Pennsylvania, 1978).

Istoria triburilor kalmâce este spusă de Michael Khodarkovsky, *Where Two Worlds Met: The Russian State and the Kalmyk Nomads 1600-1771* (Ithaca, 1992). Alte aspecte ale întâlnirii ruse cu Asia Centrală sunt discutate în Emmanuel Sarkisyanz, „Russian Conquest in Central Asia: Transformation and Acculturation", în Wayne Vucinich (ed.), *Russia and Asia* (Stanford, 1972); Seymour Becker, „The Muslim East in Nineteenth-century Russian Popular Historiography", în *Central Asian Survey*, vol. 5 (1986), pp. 25-47; Peter Weisensel, „Russian Self-identification and Travelers' Descriptions of the Ottoman Empire in the First Half of the Nineteenth Century", în *Central Asian Survey*, vol. 10 (1991).

Legat de percepțiile ruse asupra Orientului, datorez de asemenea mult lucrărilor: Daniel Brower și Edward Lazzerini (eds.), *Russia's Orient: Imperial Borderlands and Peoples, 1700-1917* (Bloomington, 1997); Milan Hauner, *What is Asia to Us?* (Londra, 1990); și Nicholas Riasanovsky, „Asia through Russian Eyes", în Wayne Vucinich (ed.), *Russia and Asia* (Stanford, 1972). Despre Orientul în imaginația literară rusă, recomand cu căldură Susan Layton, *Russian Literature and Empire: The Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy* (Cambridge, 1994). Vezi și Robert Stacy, *India in Russian Literature* (Delhi, 1985). Problema cazacă este discutată de Judith Kornblatt, *The Cossack Hero in Russian Literature: A Study in Cultural Mythology* (Madison, Wisc., 1992).

Fragmente din opera lui Stasov despre ornamentul rus sunt disponibile în limba engleză: Vladimir Stasov, *Russian Peasant Design Motifs for Needleworkers and Craftsmen* (New York, 1976). Teoria lui Benfey (despre transmiterea basmelor populare) este discutată de William Clouston, *Popular Tales*

and Fictions: Their Migrations and Transformations, 2 vol. (Londra, 1887). Pentru mai multe informații despre poveștile populare, vezi Alex Alexander, *Bylina and Fairy Tale: The Origins of Russian Heroic Poetry* (Haga, 1973); și Felix Oinas și Stephen Soudakoff (eds.), *The Study of Russian Folklore* (Haga, 1975).

Nu există nici o lucrare în limba engleză despre Levitan. Dar, pentru mai multe informații despre Vereșceaghin, puteți consulta Vahan Barooshian, *V.V. Vereshchagin: Artist at War* (Gainesville, Flo., 1993).

Referitor la Blok și la simboliști, datorez mult lucrării magistrale a lui Avril Pyman *The Life of Aleksandr Blok*, 2 vol. (Oxford, 1979-1980), și, de același autor, *A History of Russian Symbolism* (Cambridge, 1994). Sunt de asemenea îndatorat lucrării semnate de Stefani Hoffman „Scythianism: A Cultural Vision in Revolutionary Russia", disertație de doctorat (Columbia University, N.Y., 1975). Pentru mai multe informații despre Belîi, recomand: Samuel Cioran, *The Apocalyptic Symbolism of Andrej Belyj* (Haga, 1973); John Elsworth, *Andrey Bely: A Critical Study of His Novels* (Cambridge, 1983); Vladimir Alexandrov, *Andrei Bely: The Major Symbolist Fiction* (Cambridge, Mass., 1985); și John Malmstad și Gerald Smith (eds.), *Andrey Bely: Spirit of Symbolism* (Cornell, 1987). Pentru *Petersburg*, vezi Magnus Ljunggren, *The Dream of Rebirth: A Study of Andrej Belyj's Novel* Petersburg, *Acta Universitatis Stockholmiensis*, *Stockholm Studies in Russian Literature*, nr. 15 (Stockholm, 1982); și Robert Mann, *Andrei Bely's Petersburg and the Cult of Dionysus* (Lawrence, Kan., 1986). Recomand de asemenea notele traducătorilor din Andrei Bely, *Petersburg*, trad. Robert A. Maguire și John E. Malmstad (Harmondsworth,

1983). Despre Soloviov există o carte bună scrisă de Eugenia Gourvitch, *Soloviev: The Man and the Prophet*, trad. J. Deverill (Sussex, 1992).

Mișcarea eurasiatică este discutată de Nicholas Riasanovsky, „The Emergence of Eurasianism", *Californian Slavic Studies*, nr. 4 (1967), pp. 39-72; Charles Halperin, „Russia and the Steppe: George Vernadsky and Eurasianism", *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte*, nr. 36 (1985), pp. 55-194. O selecție a operelor lui Nikolai Trubețkoi este disponibilă în limba engleză: *The Legacy of Genghiz Khan and Other Essays on Russia's Identity*, trad. Anatoly Liberman (Ann Arbor, 1991).

7

Rusia prin lentila sovietică

Ahmatova este subiectul mai multor biografii valoroase: Roberta Reeder, *Anna Akhmatova: Poet and Prophet* (Londra, 1995); Amanda Haight, *Anna Akhmatova: A Poetic Pilgrimage* (Oxford, 1979); și Jessie Davies, *Anna of All the Russias: The Life of Anna Akhmatova (1889-1966)* (Liverpool, 1988). O bună parte dintre cele mai bune lucrări despre ea sunt memorii: Lydia Chukovskaya, *The Akhmatova Journals* (New York, 1994); Anatoly Nayman, *Remembering Anna Akhmatova*, trad. Wendy Rosslyn (Londra, 1991). De asemenea, este pomenită frecvent în Nadejda Mandelștam, *Hope Abandoned*, trad. M. Hayward (Londra, 1989). Prietenia cu Isaiah Berlin este discutată de György Dalos, *The Guest from the Future: Anna Akhmatova and Isaiah Berlin* (Londra, 1999). Diverse aspecte ale poeziei Annei Ahmatova sunt explorate de David Wells,

Anna Akhmatova: Her Poetry (Oxford, 1996); Susan Amert, *In a Shattered Mirror: The Later Poetry of Anna Akhmatova* (Stanford, 1992); Wendy Rosslyn, *The Prince, the Fool and the Nunnery: The Religious Theme in the Early Poetry of Anna Akhmatova* (Amersham, 1984); și Sharon Leiter, *Akhmatova's Petersburg* (Cambridge, 1983). Există materiale și note de valoare în *The Complete Poems of Anna Akhmatova*, trad. J. Hemschemeyer, ed. R. Reeder (Edinburgh, 1992).

Există nenumărate lucrări despre avangarda utopică sovietică. Ca introducere generală, recomand cu căldură cartea lui Richard Stites *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution* (Oxford, 1989). Vezi și Victor Arwas, *The Great Russian Utopia* (Londra, 1993). Există eseuri utile în John Bowlt și Olga Matich (eds.), *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-garde and Cultural Experiment* (Stanford, 1996); și Abbott Gleason, Peter Kenez și Richard Stites (eds.), *Bolshevik Culture: Experiment and Order in the Russian Revolution* (Bloomington, 1985).

Despre proiectele de locuințe comune, recomand o carte strălucită semnată de Viktor Buchli, *An Archaeology of Socialism* (Oxford, 1999). Vezi și Milka Bliznakov, „Soviet Housing during the Experimental Years, 1918 to 1933" și Vladimir Paperny, „Men, Women, and Living Space", în William Brumfield și Blair A. Ruble (eds.), *Russian Housing in the Modern Age: Design and Social History* (Cambridge, 1993), pp. 85-148 și, respectiv, 149-170. Pentru o perspectivă generală asupra arhitecturii sovietice timpurii, ar trebui să consultați: William Brumfield (ed.), *Reshaping Russian Architecture: Western Technology, Utopian Dreams* (Cambridge, 1990); Catherine Cooke, *Russian Avant-garde: Theories of Art*,

Architecture and the City (Londra, 1995); de același autor, „Beauty as a Route to «the Radiant Future»: Responses of Soviet Architecture”, *Journal of Design History*, vol. 10, nr. 2 (1997), pp. 137-160; Frederick Starr, „Visionary Town Planning during the Cultural Revolution”, în Sheila Fitzpatrick (ed.), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931* (Bloomington și Londra, 1978), pp. 207-240; Sima Ingberman, *ABC: International Constructivist Architecture, 1922-1939* (Cambridge, Mass., 1994); și Hugh Hudson, *Blueprints and Blood: The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937* (Princeton, 1994).

Despre viziunile asupra noului om sovietic, vezi Lynne Attwood și Catriona Kelly, „Programmes for Identity: The «New Man» and the «New Woman»”, în Catriona Kelly și David Shepherd (eds.), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution* (Oxford, 1998), pp. 256-290. Lucrările lui Troțki pe acest subiect se regăsesc în *Problems of Everyday Life and Other Writings on Culture and Science* (New York, 1973). Bolșevicii erau fascinați de psihanaliză. Pentru mai multe informații despre acest subiect, vezi Martin Miller, *Freud and the Bolsheviks: Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union* (New Haven, 1998), și David Joravsky, *Russian Psychology: A Critical History* (Oxford, 1989). Volumul Svetlanei Boym *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge, Mass., 1994) este strălucit și are multe de spus, printre altele, despre dorința rușilor și a sovieticilor de a depăși cultura de zi cu zi.

Rolul avangardei artistice în revoluția culturală a anilor 1920 și 1930 este un subiect complex și controversat. Unii istorici recenți au subliniat contribuția avangardei la

dezvoltarea realismului socialist: Boris Groys, *The Total Art of Stalinism, Avant-garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*, trad. Charles Rougle (Princeton, 1992); Igor Golomshtock, *Totalitarian Art*, trad. Robert Chandler (Londra, 1990). Alții au zugrăvit avangarda ca pe o aliată a viziunii libertare ce caracteriza Revoluția și Noua Politică Economică: David Elliot, *New Worlds: Russian Art and Society, 1900-1937* (Londra, 1986); John Bowlt, *The Russian Avant-garde: Theory and Criticism, 1902-34* (New York, 1976).

Despre constructiviști, ar trebui să începeți cu minunata carte a lui Christine Lodder *Russian Constructivism* (New Haven, 1983). Vezi și George Rickey, *Constructivism: Origins and Evolution* (New York, 1995); Richard Andrews *et al.* (eds.), *Art into Life: Russian Constructivism, 1914-1932* (New York, 1990); Alexander Lavrent'ev și John Bowlt, *Varvara Stepanova: A Constructivist Life* (Londra, 1988); John Milner, *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-garde* (New Haven, 1983); Peter Noever (ed.), *Aleksandr M. Rodchenko, Varvara F. Stepanova: The Future is Our Only Goal* (New York, 1991). De asemenea, am aflat multe din strălucita disertație a lui Christine Kaier „The Russian Constructivist «Object» and the Revolutionizing of Everyday Life, 1921-1929", teză de doctorat (Univ. of California, 1995). Cel mai bun ghid pentru Proletkult este Lynn Mally, *Culture of the Future: The Proletkult Movement in Revolutionary Russia* (Berkeley, 1990).

Cât privește cinematografia sovietică, recomand: Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society, 1917-1953* (Cambridge, 1992); Dmitry și Vladimir Shlapentokh, *Soviet Cinematography, 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality* (New York, 1993); Richard Taylor și Ian Christie (eds.), *Inside the Film*

Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema (Londra, 1991); aceiași editori, *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents, 1896-1939*, trad. R. Taylor (Cambridge, Mass., 1988); Richard Taylor, *The Politics of the Soviet Cinema 1917-1929* (Cambridge, 1979); Denise Youngblood, *Movies for the Masses: Popular Cinema and Soviet Society in the 1920s* (Cambridge, 1992); de același autor, *Soviet Cinema in the Silent Era, 1917-1935* (Ann Arbor, 1985); Richard Taylor și Derek Spring (eds.), *Stalinism and Soviet Cinema* (Londra, 1993). Pentru mai multe informații despre *kinoki*, vă sugerez să citiți *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov*, ed. Annette Michelson, trad. Kenneth O'Brien (Berkeley, 1984). Este valabil și pentru Kulešov și Pudovkin: *Lev Kuleshov on Film: Writings of Lev Kuleshov*, trad. și ed. Ronald Levaco (Berkeley, 1974); Vsevolod Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, trad. I. Montagu (New York, 1970). Despre viața lui Eisenstein există o lucrare destul de bună semnată de Ronald Bergan, *Eisenstein: A Life in Conflict* (Londra, 1997), și o prezentare excelentă a filmelor sale istorice de Jason Goodwin, *Eisenstein, Cinema and History* (Urbana, 1993). Pe lângă acestea, vă mai recomand: David Bordwell, *The Cinema of Eisenstein* (Cambridge, Mass., 1993); Ian Christie și Richard Taylor (eds.), *Eisenstein Rediscovered* (Londra, 1993); și cartea mai veche, dar foarte interesantă scrisă de Jay Leyda și Zina Voynow *Eisenstein at Work* (New York, 1982).

Cea mai bună sursă generală în limba engleză despre Meierhold este Edward Braun, *The Theatre of Meyerhold: Revolution and the Modern Stage* (Londra, 1986); vezi și, de același autor (ed.), *Meyerhold on Theatre* (Londra, 1969); studiul lui Robert Leach *Vsevolod Meyerhold* (Cambridge,

1989) este de asemenea util. Despre subiectul mai restrâns al biomecanicii, cartea Almei Law și a lui Mel Gordon *Meyerhold, Eisenstein, and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia* (Jefferson, N.C., 1996) este o lectură esențială. Pentru mai multe informații despre teatrul avangardist sovietic, recomand lucrarea distinsului cercetător sovietic Konstantin Rudnițki *Russian and Soviet Theatre: Tradition and Avant-garde*, trad. R. Permar (Londra, 1988). De asemenea: Lars Kleberg, *Theatre as Action: Soviet Russian Avant-garde Aesthetics*, trad. Charles Rougle (Londra, 1993); Nancy Van Norman Baer, *Theatre in Revolution: Russian Avant-garde Stage Design 1913-1935* (Londra, 1991). Despre teatrul și arta de stradă, vezi Vladimir Tolstoi *et al.* (eds.), *Street Art of the Revolution: Festivals and Celebrations in Russia 1918-33* (Londra, 1990), și James von Geldern, *Bolshevik Festivals, 1917-1920* (Berkeley, 1993).

Șostakovici este subiectul unui număr tot mai mare de lucrări. Cea mai recentă și mai riguroasă biografie îi aparține lui Laurel Fay, *Shostakovich: A Life* (Oxford, 2000). Merită, de asemenea, să consultați Ian MacDonald, *The New Shostakovich* (Londra, 1990), deși am putea pune la îndoială prezentarea lui Șostakovici ca disident. Există eseuri importante în David Fanning (ed.), *Shostakovich Studies* (Cambridge, 1995); Allan Ho și Dmitry Feofanov (eds.), *Shostakovich Reconsidered* (Londra, 1998); și Rosamund Bartlett (ed.), *Shostakovich in Context* (Oxford, 2000), îndeosebi prezentarea nuanțată a vieții și artei sale semnată de Richard Taruskin în „Shostakovich and Us”. Vă recomand și studiul specializat al lui Esti Sheinberg *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich* (Ashgate, 2000). Elizabeth Wilson,

Shostakovich: A Life Remembered (Londra, 1994) cuprinde amintiri prețioase legate de compozitor. La acest capitol am aflat multe din Dmitri Sollertinsky și Liudmilla Sollertinsky, *Pages from the Life of Dmitri Shostakovich*, trad. G. Hobbs și C. Midgley (New York, 1980), și *Story of a Friendship: The Letters of Dmitry Shostakovich to Isaak Glickman, 1941-1975* (Cornell, 1997). Volumul lui Solomon Volkov *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich* (New York, 1979) este unul controversat, neștiindu-se sigur dacă reflectă sau nu ceea ce i-a spus Șostakovici autorului său. Pentru Șostakovici și cinematografia, m-am inspirat în principal din Tatiana Egorova, *Soviet Film Music: An Historical Survey* (Amsterdam, 1997).

Lucrările despre Maiakovski sunt mai vechi, deși cercetările recente pe marginea morții sale încă nu se regăsesc în limba engleză. Printre volumele pe care le-aș recomanda se numără: Victor Terras, *Vladimir Mayakovsky* (Boston, 1983); Edward Brown, *Mayakovsky: A Poet in the Revolution* (Princeton, 1973); A.D.P. Briggs, *Vladimir Mayakovsky: A Tragedy* (Oxford, 1979); Wiktor Woroszylski și Bolesaw Taborski, *The Life of Mayakovsky* (Londra, 1972). Pentru informații mai detaliate despre relațiile complexe ale lui Maiakovski cu soții Brik, vezi Vahan Barooshian, *Brik and Mayakovsky* (New York, 1978), și Ann Charters și Samuel Charters, *I Love: The Story of Vladimir Mayakovsky and Lili Brik* (Londra, 1979).

Nu există nici o lucrare realmente satisfăcătoare în limba engleză despre satira sovietică. Pentru mai multe informații despre Zoșcenko, aș recomanda: Gregory Carleton, *The Politics of Reception: Critical Constructions of Mikhail Zoshchenko*

(Evanston, Ill., 1998); Linda Scatton, *Mikhail Zoshchenko: Evolution of a Writer* (Cambridge, 1993); și A.B. Murphy, *Mikhail Zoshchenko: A Literary Profile* (Oxford, 1981). Pentru Bulgakov, consultați Leslie Milne, *Mikhail Bulgakov: A Critical Biography* (Cambridge, 1990); Edythe Haber, *Mikhail Bulgakov: The Early Years* (Cambridge, 1998); și Julie Curtiss, *Bulgakov's Last Decade: The Writer as Hero* (Cambridge, 1987). Pentru Platonov, vezi Thomas Seifrid, *Andrei Platonov: Uncertainties of Spirit* (Cambridge, 1992); și aprecierile lui Joseph Brodsky despre Platonov, „Catastrophes in the Air", în *Less Than One* (Harmondsworth, 1986). Pentru mai multe informații despre Zamiatin și influența lui asupra romanului *O mie nouă sute optzeci și patru* al lui Orwell, vă sugerez să începeți cu Gary Kern (ed.), *Zamyatin's We: A Collection of Critical Essays* (Ann Arbor, 1988); și Robert Russell, *Zamiatin's We* (Bristol, 2000).

Ideea Planului Cincinal ca „revoluție culturală" este avansată de Sheila Fitzpatrick (ed.), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931* (Bloomington, 1978), și, de același autor, *The Cultural Front: Power and Culture in Revolutionary Russia* (Cornell, 1992). Pentru politica literară a perioadei, începeți cu lucrarea veche, dar nu depășită a lui Harriet Borland *Soviet Literary Theory and Practice during the First Five-year Plan, 1928-1932* (New York, 1950). Pentru o perspectivă generală asupra anilor 1920 și 1930, începeți cu Victor Erlich, *Modernism and Revolution: Russian Literature in Transition* (Cambridge, Mass., 1994). Volumul Katerinei Clark *The Soviet Novel: History as Ritual* (Chicago, 1981) este un studiu nemaipomenit al romanului realist-socialist ca formă literară. Alte cărți bune pe această temă includ: Abram Tertz, *On Socialist Realism* (New York, 1960); Nina Kolesnikoff și Walter

Smyrniw (eds.), *Socialist Realism Revisited* (Hamilton, 1994); Thomas Lahusen, *How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia* (Cornell, 1997); și Piotr Fast, *Ideology, Aesthetics, Literary History: Socialist Realism and Its Others* (New York, 1999). Cât privește obiceiurile sovietice de lectură și cultura de masă, sunt dator lucrării lui Jeffery Brooks *Thank You, Comrade Stalin! Soviet Public Culture from Revolution to Cold War* (Princeton, 2000); și Stephen Lovell, *The Russian Reading Revolution: Print Culture in the Soviet and Post-Soviet Eras* (Londra, 2000). Despre sovietizarea literaturii ruse, există o carte bună semnată de Maurice Friedberg, *Russian Classics in Soviet Jackets* (New York, 1962). Pentru mai multe informații despre cultul lui Pușkin, vezi Marcus Levitt, *Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880* (Cornell, 1989). Recomand, de asemenea, argumentul pătrunzător al Verei Dunham, *In Stalin's Time: Middle-class Values in Soviet Fiction* (Cambridge, 1976).

Nu există descriere mai bună a vieții în timpul Terorii decât memoriile Nadejdei Mandelștam, *Hope Against Hope*, trad. M. Hayward (Londra, 1989). Pentru mai multe informații despre Mandelștam, vezi: Clarence Brown, *Mandelstam* (Cambridge, 1973). Vitaly Shentalinsky, *The KGB's Literary Archive*, trad. John Crowfoot (Londra, 1995) conține informații utile din arhivele KGB. Pe această temă există și o carte bună a istoricului de seamă al Terorii Robert Conquest, *Tyrants and Typewriters: Communiqués in the Struggle for Truth* (Lexington, Mass., 1989).

În ceea ce privește anii de război, există o culegere utilă de eseuri editată de Richard Stites, *Culture and Entertainment in*

Wartime Russia (Bloomington, 1995). Pentru Prokofiev, cel mai bine este să începeți cu Daniel Jaffe, *Sergey Prokofiev* (Londra, 1998); sau cu Harlow Robinson, *Sergei Prokofiev* (Londra, 1987). Am aflat multe și din Izrael Nestyev, *Prokofiev* (Stanford, 1960); David Gutman, *Prokofiev* (Londra, 1990); și Neil Minturn, *The Music of Sergei Prokofiev* (New Haven, 1997).

Cât privește exportul postbelic al culturii ruse către Imperiul Sovietic, recomand memoriile lui Iurii Elagin, *Taming of the Arts* (Tenafly, N.J., 1988). Referitor la rusificarea culturilor muzicale autohtone, există articole utile în M. Slobin (ed.), *Returning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe* (Durham, N.C., 1996); Maria Frolova-Walker, „«National in Form, Socialist in Content»: Musical Nation-building in the Soviet Republics", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 51, nr. 2 (1998), pp. 331-350; T.C. Levin, „Music in Modern Uzbekistan: The Convergence of Marxist Aesthetics and Central Asian Tradition", *Asian Music*, vol. 12, nr. 1 (1979), pp. 149-158.

Pentru mai multe informații despre Grossman, merită să consultați John Garrard și Carol Garrard, *The Bones of Berdichev: The Life and Fate of Vasily Grossman* (New York, 1996); și Frank Ellis, *Vasiliy Grossman: The Genesis and Evolution of a Russian Heretic* (Oxford, 1994).

Pentru Pasternak, punctul de pornire este Christopher Barnes, *Boris Pasternak: A Literary Biography*, 2 vol. (Cambridge, 1989-1998), deși puteți afla multe și din Lazar Fleishman, *Boris Pasternak: The Poet and His Politics* (Cambridge, Mass., 1990), și Larissa Rudova, *Understanding Boris Pasternak* (Columbia, S.C., 1997). Peter Levi (*Boris*

Pasternak, Londra, 1991) este specialist în poezie. Merită citite și două memorii: cele ale fiului său, Evgheni Pasternak, *Boris Pasternak: The Tragic Years 1950-60*, trad. Michael Duncan (Londra, 1991); și cele ale amantei sale (care a inspirat personajul Lara din *Doctor Jivago*) Olga Ivinskaia, *A Captive of Time: My Years with Pasternak: The Memoirs of Olga Ivinskaya*, trad. Max Hayward (Londra, 1979).

În ceea ce privește subiectul științifico-fantasticului, există o carte bună semnată de Rosalind Marsh, *Soviet Science Fiction since Stalin: Science, Politics and Literature* (Londra, 1986). Vezi și David Suvin, „The Utopian Tradition of Russian Science Fiction", *Modern Language Review*, nr. 66 (1971), pp. 138-151. Referitor la cinematografia poststalinistă, datorez mult lucrării lui Josephine Woll *Reel Images: Soviet Cinema and the Thaw* (Londra, 2000). Pentru mai multe informații despre Tarkovski, recomand Maya Turovskaya, *Tarkovsky: Cinema as Poetry* (Londra, 1989); Vida Johnson și Graham Petrie, *The Films of Andrei Tarkovsky: A Visual Fugue* (Bloomington, 1994); Mark Le Fanu, *The Cinema of Andrei Tarkovsky* (Londra, 1987); și interpretarea făcută de Tarkovski artei cinematografice, *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*, trad. K. Hunter-Blair (Austin, 1986).

8

Rusia de peste hotare

Cea mai influentă lucrare despre comunitățile de emigranți este Marc Raeff, *Russia Abroad: A Cultural History of the Russian Emigration, 1919-1939* (New York, 1990). Despre Paris există o carte bună scrisă de Robert Johnston, *New Mecca, New*

Babylon: Paris and the Russian Exiles, 1920-1945 (Montréal, 1988). Iar despre rușii de la Berlin, Robert Williams, *Culture in Exile: Russian Emigrés in Germany, 1881-1941* (Ithaca, 1972). Splendidele memorii ale Ninei Berberova, *The Italics Are Mine*, trad. Philippe Radley (Londra, 1991), sunt o lectură esențială despre emigranți. Lucrarea *Ivan Bunin: From the Other Shore, 1920-1933: A Portrait from Letters, Diaries and Fiction*, ed. T. Marullo (Chicago, 1995) este mai puțin evocatoare, dar merită menționată. Michael Glenny și Norman Stone (eds.), *The Other Russia: The Experience of Exile* (Londra, 1990) este o culegere utilă de amintiri.

Pentru Țvetaeva, începeți cu biografia Mariei Razumovski, *Marina Tsvetaeva: A Critical Biography*, trad. A. Gibson (Newcastle, 1994); sau cu Lily Feiler, *Marina Tsvetaeva: The Double Beat of Heaven and Hell* (Durham, N.C., 1994). Alte trei cărți despre viața ei merită citite: Viktoria Schweitzer, *Tsvetaeva*, trad. Robert Chandler și H.T. Willetts (Londra, 1992); Elaine Feinstein, *Marina Tsvetayeva* (Londra, 1989); și Simon Karlinsky, *Marina Tsvetaeva: The Woman, Her World and Her Poetry* (Cambridge, 1985). Joseph Brodsky oferă o perspectivă deosebită asupra poeziei ei în „Footnote to a Poem", în *Less Than One: Selected Essays* (Londra, 1986), pp. 195-261. Pentru un studiu mai detaliat asupra versurilor sale, vezi Michael Makin, *Marina Tsvetaeva: Poetics of Appropriation* (Oxford, 1993).

Pentru Rahmaninov recomand: Geoffrey Norris, *Rachmaninoff* (Oxford, 2000); Barrie Martyn, *Rachmaninov: Composer, Pianist, Conductor* (Londra, 1990); Julian Haylock, *Sergei Rakhmaninov: An Essential Guide to His Life and Works* (Londra, 1996); Sergei Bertensson și Jay Leyda, *Sergei*

Rachmaninoff (Londra, 1965); și lucrarea sovietică clasică a lui Nikolai Bajanov *Rachmaninov*, trad. A. Bromfield (Moscova, 1983).

Există o biografie remarcabilă a lui Nabokov care îi aparține lui Brian Boyd, *Nabokov: The Russian Years* (Londra, 1990); și *Nabokov: The American Years* (Londra, 1992). Există și volumul lui Neil Cornwell *Vladimir Nabokov* (Plymouth, 1999). Culegerea de eseuri a lui Vladimir Alexandrov, *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (New York, 1995), este o sursă valoroasă și cuprinzătoare. Cartea *The Nabokov-Wilson Letters: 1940-71*, ed. Simon Karlinsky (New York, 1980) merită și ea citită. Datorez de asemenea enorm cărții extrem de plăcute *Vera (Mrs Vladimir Nabokov)* de Stacy Schiff (New York, 1999). Însă nici o carte despre Nabokov nu poate înlocui memoriile scriitorului, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* (Harmondsworth, 1969).

Index*

i indică o ilustrație din text
cifrele aldine indică o ilustrație color din primul (**1**) sau al doilea (**2**) fascicul
n indică nota de subsol

A

Abramova, Maria (actriță), teatru privat 107
Academia de Arte, Sankt-Petersburg 150, 161
Afanasiev, Aleksandr (folclorist), Privirile poetice ale slavilor asupra naturii 222
agitprop 342
Ahmatova, Anna (poetă, 1889-1966) 38; despre anii 1930 364; și Dostoievski 369; Ehrenburg despre 381; despre familia Șeremetev 335; și Fontannîi Dom 328-329i, 330, 335-336, 336i, 375, 390; și Gorki 334; și Isaiah Berlin 335n, 375-377, 389; înmormântarea 390; și Kitej 335; în Leningradul postbelic 375-377; Nabokov despre 414; și Nadejda Mandelștam 280n, 367; originile familiei 280; și Osip Mandelștam 330, 364-365; Pasternak și 382; persecuția 376-377, 428-429; și publicarea 362; despre Pușkin 336; și Punin 336i, 337; și războiul 367, 368-369; Revoluția și 332, 333-335; și Rusia 334-335; scrisori de pe front 368; și simboliștii

330; Stalin despre 365-366; supravegherea 366; și Șileiko 330, 336; despre Șostakovici 369n; tinerețea 330-331; transmisiunea din Leningrad 368-369; Troțki despre 337; Țvetaeva și 177, 395; despre Viazemski 335. OPERE: Anno Domini MCMXXI 334-335; Cinque 376; „Curajul” 368-369; Din șase cărți 368; „În amintirea lui 19 iulie 1914” 331; Poemul fără erou 389-390; Recviem 366-367
Aksakov, Ivan 261
Aksakov, Konstantin (slavofil) 121-122; despre comuna țărănească 184; și Gogol 249; despre „sufletul rusesc” 246
Aksakov, Serghei (slavofil): Anii copilăriei 119; despre căsnicia părinților 201; Cronică de familie 50
al Doilea Război Mondial și artele 367-374
Aleksandr Nevski (mănăstire) 38
Aleksandra Pavlovna (mare ducesă) 52
Aleksei Mihailovici, țar (1645-1676): nuntă 60-61, 143; portret 37
Alexandru I, împărat (1801-1825) 80-81, 87-89; Columna lui Alexandru 124; și cultul naturii 105; și mișcarea decembristă 88-91; Nikolai Petrovici Șeremetev și 54; reforme politice 87-88
Alexandru al II-lea, împărat (1855-1881) 126; asasinarea 161; și emanciparea șerbilor 128-130; și mileniul Rusiei 124; și zemstvele 186n
Alexandru al III-lea (împărat 1881-1894): „contrareforme” 161; și zemstvele 186n
Algarotti (conte), despre Petersburg 35
Altman, Nathan (artist) 2
Ambrozie, părintele (stareț la Optina) 254-255; și renașterea spirituală 233; Tolstoi și 264

„ambulanți” (artiști în stil rusesc) 166; Stasov și 188
Amiralitatea din Petersburg 36
Amsterdam 34
Amur, regiune 308-309
Ana, împărătească (1730-1740): și opera 56; Piotr Șeremetev și 42
Anglia, englezi: Nabokov și 408-409; nobilii și 71; Petru cel Mare și 41
animism 282-283
Aniuta (operă) 56-57
Annenkov, Pavel (scriitor) 183
antisemitism: printre decembriști 89; stalinist 379-380
Antokolski, Mark (sculptor, 1843-1902) 152; Stasov și 188-190, 192
Anucin, D.N. 282
aplicarea de bătăi soției 202-204
Araia, Francesco: companie, La forza dell’amore (operă) 56
Arakceev, Aleksei (general) (ministru de Război, 1769-1834): colonii militare 88; „soție” țărancă 102
Argunov, Fiodor (arhitect și sculptor, 1716-1767) 48
Argunov, Iacov (pictor, 1784-1830) 48
Argunov, Ivan (pictor, 1727-1802) 48-49
Argunov, Nikolai (pictor, 1771-1833) 29, 48
Argunov, Pavel (arhitect, 1768-1806) 48
arhitectură: biserici 34, 124; Sankt-Petersburg 34-36, 45-46, 294; în secolul al XVIII-lea 34-35, 46, 136, 294; sovietică 337-338, 339, 378; stalinistă 378; stil moscovit 136-139, 148, 150-151, 168; stil neobizantin 137; stil rus 124, 137-138, 150-151, 151i, 215, 294; Țarskoe Selo 294
aristocrație vezi nobili

Armata Albă 345, 396; Efron și 399-400
Armata Imperială: Războiul Crimeii (1853-1856) 314-315; Arakceev și 102; decembriștii și 82, 85; răzmerițele din 1905 209; sistemul de castă 83; tineri care se înrolează în 112, 114; Tolstoi și 193, 204-205; Volkonski și 81, 88-89, 126-127
Armata Roșie: ansambluri 226, 379; colecții pentru 348; constituirea 331-332; cultura fizică 348-350; Eisenstein în 345; Kaufman și 342; și Leningrad/Petrograd 345, 370-371; Șostakovici și 369-370
armată vezi Armata Albă; Armata Imperială; Armata Roșie; ofițeri de armată
Armenia 291
art nouveau 168
artiști și mișcări artistice: „ambulanți” 166, 188; art nouveau 168; avangarda 176, 175-178, 361-363, 380-381; colonia artiștilor de la Abramțevo 167, 211, 216; colonia artiștilor de la Talașkino 167; constructiviști 177, 338-339, 340; expozițiile „Valetul de caro” 176; grupul „Trandafirul albastru” 175; la Moscova 148-156; neonaționaliști 215; primitiviști 324-325; simboliști, simbolism 175-176, 330; „stilul rus” 148, 150, 166; style moderne 168; în Țaratul Moscovei 36-37; vezi și mișcarea artelor și meșteșugurilor; mișcarea „Lumea artei”; pictori și pictură; politici artistice
Asia, Rusia asiatică, Răsărit, Orient: atitudinile rusești 282-285, 292-293, 317-320, 322-325; cucerirea imperială 290-295, 314-316; definire geografică vagă 291-292; impactul asupra culturii ruse 280-290, 293-295, 316-319; „Orientul” – concept 295-296; religia și 291-294; vezi și mongoli
Asociația Rusă a Scriitorilor Proletari (RAPP) 355-357

Astapovo, casa șefului gării 272-273
Astrahan 284, 290
atelierele de textile de la Talașkino 212
atelierul de broderie Solomenko 167, 212
avangardă 175-176; campanie împotriva 361-363; la Moscova 175-178; pusă pe seama evreilor 380-381
avari 282
Avramov, Mihail (pictor) 71

B

Bajenov, Vasili (arhitect) 136
Bakst, Léon (artist, 1866-1924) 214; la Paris 398, 415-416; portretul lui Diaghilev 118
Balakirev, Mili (compozitor, 1837-1910): și Caucazul 300-301; Islamei 300; și kucika 154; și Moscova 152; Regele Lear 152; suita Tamara 300
Balanchine, Georges (coregraf, 1904-1983) 417
balet 211-212, 216-219; părerile proaste despre 216-217
Ballets Russes 27, 165; origini 211, 213, 216-219; la Paris 415-418
Balmont, Konstantin (poet, 1867-1942) 431
baluri: comportamentul la 41-42, 57-58; pentru copii 112; costumul național la 104; dansurile țărănești la 102; decembriștii și 83; excluderea negustorilor 164; familia Șeremetev 43-44, 46, 48-49; la Moscova 136-137, 142, 146-148, 170, 201; Petru cel Mare și 58; polonezele la 200
banchete, Moscova 142-143
bania 60-61, 61i
Barnet, Boris (regizor de film) 343-344

Barthe, Gérard de la, Baie de tratament la Moscova (pictură) 61i
Bașilov, Arkadi (senator), ca bucătar 147
bașkiri 283; revolte, Grigori Volkonski și 294-295
Batiușkov, Konstantin (poet), despre Moscova 137-138
Bazîkina, Aksinia (țărancă), Tolstoi și 196
băi 60-61, 61i
bărbi, și europenizarea 58
bâline (cântece epice) 301-306; Rîbnikov și 304-305; Stasov și 302-306
Beethoven, Ludwig van, folosirea cântecelor populare rusești 109
Bekbulatovici, Simeon 286
Beliaev, Ivan (etnograf) 183
Belinski, Vissarion (critic, 1811-1848): despre cartierul Zamoskvorecie 162-163; despre Evgheni Oneghin 105; și Gogol 249; despre problema țărănească 184-185; despre Rusia europeană 121; despre socialism și religie 256-257
Belîi, Andrei (poet, 1880-1934) 318; la Berlin 396; Petersburg 33, 209, 320-322, 347; despre Societatea Esteticii Libere 175-176
Belogolovîi, N.A., despre Serghei Volkonski 97-98
Belovodie (Pământul Făgăduinței) 243
Benckendorff, Aleksandr (conte) (comandantul poliției) 92
Benfey, Theodor (filolog), despre împrumuturile culturale 302-303
Benois, Alexandre (artist, 1870-1960) 57n, 417; și baletul 130, 214, 218-219; și Ceaikovski 218; Diaghilev și 214; despre familia Filosofov 214; ilustrații pentru Călărețul de aramă 321; litografii cu Petersburgul 214; despre Mamontov 166-

167; la Paris 398, 415; despre Pasărea de foc 219; Pavilionul Armidei 218; despre Petersburg 35, 38; și Petrușka (balet) 119
Benois, Camille (Cavos) 57n
Berberova, Nina (scriitoare): la Berlin 396, 398; despre Nabokov 408-409; la Paris 398; despre stilul literar 407
Berdiaev, Nikolai (filosof, 1874-1948) 209, 280
Berezovski, Maxim (compozitor) 56, 56n, 71, 415
Berggolț, Olga, despre Maiakovski 355
Berlin: Berberova la 398; centru artistic 175; emigrația la 395-397, 402, 407-408; evrei și ruși la 402; Gorki la 404, 424-425; Hodasevici și 395, 398; „Mica Rusie” 402; Nabokov și 403, 408-413; Țvetaeva și 399
Berlin, Isaiah: și Ahmatova 335n, 375-377, 389; despre cititorii sovietici 358; despre Pasternak 381-382; despre poezie și soldați 368
Berlin, Leo 380n
Bestujev-Marlinski, Aleksandr (scriitor) 87, 296
beție 85-86, 145-146
Biblia Rusă 250
Bilibin, Ivan (artist, 1876-1942) 169
biomecanică 348
Biserica Ortodoxă vezi Biserica Rusă (ortodoxă); religie, experiență religioasă
Biserica Rusă (ortodoxă) 34, 135, 232-243; Biserica Răsăriteană și Țaratul Moscovei 36-38; și divorțul 204; Dostoievski despre 262-264; Homiakov despre 245-246; peste hotare 253-254; și identitatea națională 238; liturghia 235-236; și mănăstirea Optina Pustîn 233-235; și mănăstirile 232-233; misticismul 232-238; Moscova și 135-136; nobilii și 67-68;

originea bizantină 235-238; preoți parohi 250-251; revivalismul 232; schisma 241-242, 265-267; Stravinski și 421; subordonarea față de stat 232-233; și Tolstoi 266-267
Bizanț: Biserica Rusă și 235-238; și Rusia Kieveană 41
Blok, Aleksandr (poet, 1880-1921) 318-320; despre narodnici 185; Sciții 319-320
bogatâri (eroi populari): în artă 312-313; Bogatâri (Vasnețov) 312-313; și caracterul rus 313; derivare 303; Ilia Bogatîr (Cavos) 57; și slavofilii 304-305; vezi și Muromeț, Ilia
Bogdanov, Aleksandr (filosof marxist, 1873-1928): și gruparea Înainte (vperediști) 340; Inginerul Menni 384; și Proletkultul 340; Steaua roșie 384
boieri 39, 40-42, 45, 123; revolta streliților 159-160
bolșevici, bolșevism, Partidul Bolșevic: conceptul omului sovietic 337-342; și cultura urbană 207-208; și firea umană 337-339; Gorki și 333-341; și Henry Ford 350; Kerenski și 347; Meierhold și 346; despre socialism și religie 266n; și taylorismul 350-351; vezi și Lenin; Stalin; Troțki
Borodin, Aleksandr (compozitor, 1833-1887): Cneazul Igor 152, 154, 219, 296, 300; influențe orientale 300; și kucika 154
Bortnianski, Dmitri (compozitor) 56, 71
Breșkovskaia, Ekaterina (socialistă) 186
Brik, Lili 352, 355
Brik, Osip (poet și critic) 354-355
Briullov, Karl (pictor), Ultimele zile ale orașului Pompeii 320-321
broderii 167, 212
Brodski, Iosif (poet, 1940-1996) 33n
Bruneau, Alfred (critic), despre Ceaikovski 415
bucătari, statut 142-143

Buharin, Nikolai (lider bolșevic): descendență 280; Gorki și 425-426; și Mandelștam 364; proces-spectacol 363
Bulgakov, Mihail (scriitor, 1891-1940) 356; descendență 280; Stalin și 363. OPERE: Aventurile lui Cicikov 356; Inimă de câine 356; Insula purpurie 356; Maestrul și Margareta 178; Ouăle fatale 356; Zăpadă neagră 171
Bunin, Ivan (scriitor, 1870-1953): „Cosașii” 404; și moștenirea culturală 404-405; la Paris 398; Premiul Nobel 404, 425; „Primăvară tihnită” 404; Satul 210, 404; stilul 407
buriați 283; Mihail Volkonski și 294
Burliuk, David (pictor) 324
Buslaev, Fiodor (folclorist) 183

C

caftane 41, 44-45, 58, 82, 104, 162-163, 289-290
cai: ca mâncare 289; ca metaforă 333, 347
campania din Turkestan 314-316
Cantemir, Antioh (scriitor, 1709-1744): O lecție slabă 64; satire 62
castrare din rațiuni religioase 242
Castrén, M.A. (explorator) 279
Catedrala Hristos Mântuitorul, Moscova 124, 137
Catedrala Sfântul Isaac, construcția 34
Catedrala Sfântul Vasile, Moscova 132-133i, 135, 290
Caucaz: creștinism în 291; influențe culturale 295-300; vezi și Armenia; cazaci; Georgia
Caulaincourt, conte (ambasador francez) 100
Cavos, Alberto (arhitect) 57n
Cavos, Catterino (compozitor) 57

cazaci 282, 289-290, 297; Gogol și 297; Grigori Volkonski și 294-295; marșul spre Petrograd 347; rascolnicii și 242-243; rebeliuni 242-243, 294-295; Tolstoi și 297
căile feroviare și Moscova 162-163, 167
Călărețul de aramă: ilustrațiile lui Benois pentru poem 321; poemul lui Pușkin 33-34, 139-141, 320; statuia lui Falconet 33-34, 139, 140i
Ceaadaev, Piotr (filosof, 1794-1856): descendența 280; despre Europa și Rusia 72; despre moștenirea mongolă 286; Prima scrisoare filosofică 120-121
Ceaikovski, Piotr (compozitor, 1840-1893) 57; aprobarea sovietică 362-363, 378; compozitor italo-slav 415; și Diaghilev 218, 415-416; gruparea „Lumea artei” și 210-211, 214-215, 218-219; identitatea rusă 65, 155, 420; Rahmaninov și 405; și serviciul civil 84; Stravinski și 417, 433; superstiții 253. OPERE: balete 217-218, 415-416; Dama de pică 155, 218; Frumoasa din pădurea adormită 218, 416; Liturghia Sfântului Ioan Gură de Aur 236; Uvertura 1812 124
ceceni 298
Cehoslovacia 397
Cehov, Anton (scriitor, 1860-1904) 171-175; aprobarea sovietică 362; și artele și meșteșugurile 168; și căile ferate 162n; și Levitan 310-312; și moartea 268-270; și Moscova 172-173; despre peisaj 309-310, 312-313; povestiri 268; și religia 268-369; și Sahalinul 306-309; și Siberia 306-312; simbolismul alimentelor 145; despre slujbele bisericești 235-236; despre Tolstoi 267-268; și țăranii 205-206. OPERE: Demonul pădurii 170-171; „Doamna cu cățelul” 172; „Eliminat!” 85; Insula Sahalin 308-309; „La drum” 269; Livada de vișini 145, 162,

173-175, 269; „Mujicii” 205-206; „Noapte de Paști” 236; Pescărușul 171-172, 310; „Stepa” 311; „Trei ani” 172; Trei surori 145, 172-173, 269; Unchiul Vanea 173, 269; „Zvăpăiata” 310, 312
Cerepnin, Nikolai (compozitor), Pavilionul Armidei 218
Cerkasskaia, Varvara 43
Cernîșevski, Nikolai, Ce-i de făcut? 183, 384
Cernov, Olga 397
Cernov, Viktor 397
Certkova, A.K. 117
Cevakinski, Savva (arhitect) 46
Chagall, Marc (artist, 1887-1985): și almanahul Călărețul albastru 325; emigrant 417-418, 421-422; neînțeles 342; nostalgia după Rusia 421-422; „Orașului meu natal, Vitebsk” (scrisoare) 422; și primitiviștii ruși 324-325; în SUA 417-418
Chaplin, Charlie, Meierhold și 348
Churchill, Randolph 375
cinematografie 342-348, 350-352, 372-374, 385-388; Conferință de Partid pe tema Cinematografiei 359; filme științifico-fantastice 386-387; „formaliștii” 359, 378-379; Lenin despre 342; și montajul 343-344; și muzica 350-351, 372-373, 382-383, 433-434; public 207-208, 342; realismul socialist 359-361; și Revoluția Rusă 207-208, 339, 345-347; stiluri actoricești 341, 344-345, 348-350; și teatrul 344-346, 372; Troțki despre 342; vezi și diverși regizori de film
Cita 96
cititori sovietici 358
Ciulkov, Mihail (scriitor), ABC-ul superstițiilor rusești 107
ciuvași 283

clopote, în muzică 154
colecții de artă și patroni: Ermitaj 46, 318; Galeria Pușkin (Moscova) 177, 398; Mamontov 165-167; militare 314-316; ale negustorilor din provincie 166-167; Nicolae al II-lea 168; patroni negustori de la Moscova 150-151, 163-165, 175-176; de stat 339-340, 361-362; a lui Șciukin (Moscova) 150; Șeremetev 46; Tretiakov (Moscova) 150, 164-166, 190; Vladimir Aleksandrovici (mare duce) 190
Collins, Samuel (medic): despre icoane 37; despre nobili 40
colonia artiștilor de la Abramțevo 167, 211, 216; biserică 217i
colonia artiștilor de la Talașkino 167
colonii militare 88
Columna lui Alexandru 124
Comisariatul Instrucțiunii Publice: Lunacearski și 340, 359; Meierhold și 346, 348
Comisia pentru Construcția Clădirilor din Sankt-Petersburg 36
Comisia pentru Dezvoltarea Sistematică a Sankt-Petersburgului 36
Comitetul Antifascist Evreiesc (CAE) 380
comportament vezi etichetă
comuniști vezi bolșevici
conceptul de „Maica Rusia” 251
Conservator, Petersburg 153-154
constructiviști, mișcarea constructivistă 177, 337-340
consum de vodcă 145-146
copii, copilărie: atitudini legate de 110-113; balurile copiilor 112; cultura populară 105-106, 118-119; dădace 112-114, 116-119, 252-253; doici 112, 114-116, 115i; jocuri 96, 109, 113-114; a lui Nabokov 118-119, 398, 409-410; obiceiuri 112-

119; și servitori 113-119; suferința, Dostoievski despre 255-256, 262; și șerbi 59, 112-114
Corps des Pages 81, 102
cosmopolitism 65; emigranți 415-416
Craft, Robert 430-434
Craig, Gordon 344n
Crimeea 296; hanat 284; Potemkin și 294
Crommelynck, Fernand, Le cocu magnifique 348
Cronica vremurilor trecute 235
Cui, César (compozitor, 1835-1918) 301; și kucika 154
cultul maternității și icoanele 251
cultură populară, stil folcloric: arte și meșteșuguri 149-152, 167-170; bania 60; Călărețul de aramă și 33-34; Cehov și 168; compozitorii și 57-58, 108-110, 152, 154-156, 158, 169-170, 219-221, 304-305; copilăria 105-106, 118-119; coruri 379; eroi epici, derivare 303; eurasianism și 323; menestreli 37; Nicolae al II-lea și 168-169; politica sovietică 379; povești populare imprimate (lubki) 37; primele opere rusești și 57-58; stilul țărănesc de a cânta 221; Stravinski și 219-221; teatrul 57-58, 169-170; utilizarea literară a basmelor populare 69-70, 87, 107-108; ucraineană 107; vezi și bâline; bogatâri; Muromeț, Ilia; Sadko
cultură turcică, Grigori Volkonski și 295
Custine, marchizul de: despre „barbaria asiatică” 293; despre Moscova 137; despre Petersburg 34, 38
Cvartetul Beethoven 430

D

dacea 102-103

dandy, în literatură 64
dansuri polovțiene (Cneazul Igor) 296
dansuri, dans: rusești 23-24, 102; și decembriștii 83; vezi și baluri
Daşkova, prințesa Ekaterina (scriitoare, 1744-1810): despre Anglia 71; Călătoria unei nobile rusoaice 71; despre identitatea rusă 74-75; și limba rusă 66
Davîdov, Denis 82
Dawe, George (artist englez), portretul lui Volkonski 127-128n
dădace 112-114, 116-119, 252-253
Debussy, Claude (compozitor): și stilul rusesc 155; și Stravinski 224
Delsarte, François 344, 348-350
Demidov, Prokop (conte) 147
Denisov, Edison (compozitor) 430
Derjavin, Gavril (poet, 1743-1816) 52, 62; daruri în alimente 145; serviciul civil 84-85
„Dezghețul” lui Hrușciov 430-431, 434
Diaghilev, Serghei (impresar, 1872-1929) 57, 65, 344; și arta țărănească 213-216; și Ceaikovski 218, 415-416; și clasicismul 35-36, 214-215; și dădaca 1, 118-119; înființarea Ballets Russes 211-214, 216-218; despre Moscova 175; despre originile Ballets Russes 211-212; la Paris 415-418; superstiții 252-253; tinerețea 213-214, 216-217; și Volkonski 344-345; vezi și Ballets Russes; mișcarea „Lumea artei”
Diderot, Denis, Encyclopédie 340
distracții 142-148
divorț 204; vezi și obiceiuri de căsătorie; soții
doici 112, 114-116, 115i
Dolgorukaia, Natalia 93-94

Dolgoruki, prinț de Suzdal, și Moscova 134-135
Dolgoruki, prințul Ivan 94
Domostroi (manual de comportament) 41
Dostoievski, Feodor (scriitor, 1821-1881) 66; Ahmatova și 369; despre Asia Centrală 316-317, 323; despre bătăile aplicate soțiilor 203; despre Biserică 262-264; condamnat ca reacționar 362, 362n; despre corupția morală a Europei 73-74; despre Edecarii de pe Volga, tabloul lui Repin 188; și emanciparea șerbilor 182-183, 258; despre emigranți 65; experiența convertirii 258, 260-262; ideea de „suflet rusesc” 258-264; despre infractori 256-258, 260-261; despre lagărele de detenție 256-258; despre „Mantaua” lui Gogol 141; și mănăstirea Optina Pustîn 232, 254-255, 263; și mișcarea „întoarcerea la glie” 164; despre moarte 272; moartea fiului și 254; despre Muromeț 122n; și nebunii întru Hristos 289; și Pavlovna 214; Prokofiev și 426-427; și rascolnicii 160; despre Războiul Crimeii 317; și religia 254-256, 258-264; despre Sankt-Petersburg 141-142; scrierile din periodice 172; în Siberia 256-258; și slavofilii 261, 263; despre soțiile decembriștilor 261-262; despre suferința copiilor 255-256, 262; Șostakovici despre 434; despre țărănimea rusă 184-185, 208, 254-255, 257-259. OPERE: Amintiri din casa morților 257; Demonii 259, 434; Crimă și pedeapsă 33, 257, 260-261; Frații Karamazov 254-256, 259, 261-263, 272, 385-386; Însemnări de iarnă despre impresii de vară 73; Însemnări din subterană 36; Jurnal de scriitor 257, 261, 316-317; „Visul unui om ridicol” 384
Dostoievski, Mihail (critic, 1820-1864): și mișcarea „întoarcerea la glie” 164; și problema țărănească 185
duhobori (sectă) 242; Tolstoi și 267

Dumă (1905-1917): crearea 209; la Palatul Taurida 215; V.D. Nabokov și 408, 413
Dumă (Sfatul Boierilor), înlocuită de Senat 41
Dunia (dădaca lui Diaghilev) 118-119
dvoriane vezi nobili

E

Ecaterina a II-a (cea Mare), împărătească (1762-1796): și cultura tătară 294, 296; epoca 215, 218; și europenizarea 55-56; și Moscova 136; și munții de mâncare 145; N.P. Șeremetev și 52; și opera 56-57; portretul lui Argunov 48; și „satele lui Potemkin” 34; P.B. Șeremetev și 42; și Țarskoe Selo 32, 294; și vestimentația rusească 104
Efremov, Ivan, Nebuloasa din Andromeda 385
Efron, Serghei (soțul Marinei Țvetaeva): arestat 428-429; în Armata Albă 399-400; și mișcarea eurasiatică 422-423; și NKVD 423-424; la Paris 397, 422-424; la Praga 397; și Țvetaeva 398-399, 400i
Ehrenburg, Ilia (scriitor, 1891-1967): la Berlin 396; Oameni, ani, viață 381
Eisenstein, Serghei (regizor de film, 1898-1948) 399, 345-348; și Boris Godunov 372-374; și Die Walküre 372n, 372; istorie și mit în filme 347-348; și Meierhold 346-347; și montajul 344; peste hotare 359; și Prokofiev 372-373; și Revoluția 345-346; Semion Kotko 372n; și Soiuzkino 360-361. OPERE: Aleksandr Nevski 372-373; Crucișătorul Potemkin 346-348; Greva 345; Ivan cel Groaznic 372-374; Lunca Bejin 360-361, 372; Octombrie 36, 345-348, 359
Ekster, Aleksandra (artist) 398

Elisabeta, împărătească (1741-1761) 36, 42
emigrație, emigranți: în Anglia 375, 408-409; atitudini față de regimul sovietic 224, 371, 395, 413-415, 419-420, 422-435; la Berlin 396-397; identitatea culturală 65-66; la Los Angeles 418, 421; „Micile Rusii” 397-399, 402-403, 415; la New York 412-413, 417; nostalgie 395, 398-399; noțiuni mitice despre Rusia 402-406; la Paris 397-398, 403-404, 415-422; la Praga 397; reviste literare 403; ruși 394-435; în SUA 412-413, 417, 419-421, 426-427, 431
Enciclopedia socialistă 340
eremiți 232-235, 234i
ermitaje 232
etichetă 41-42, 57-59; conversație, salon 57-58, 61-62; manuale de comportament 41, 58-59; ofițeri 42; Pușkin despre 59, 62; în secolul al XVIII-lea 37, 41-42, 58-59; Tolstoi despre 59
Eudoxia (soția lui Petru cel Mare) 159
eurasianism, eurasianiști 282-284, 322-324; Exod către Est 322-323; și Stravinski 323-324; viziuni asupra culturii populare 323
euritmie 344, 350
Europa, europeni: atitudine față de ruși 71-72, 316-317, 402; atitudini rusești față de 70-74, 139, 160-162, 164, 307-308, 402; călătorii în 65, 70-73, 100, 185-186, 215, 402; complexul rus de inferioritate 64-68, 73-74, 293; și „corupția morală” 72-74; și educația rușilor 65-68, 70-71, 116-117, 138; și identitatea rusă 65-66, 71-74, 86-87, 120-121, 182-184, 282-286; influența rusă asupra artelor/culturii europene 104-105, 215, 218-219, 221-222, 224-226; noțiuni mitice despre 71, 73-74; și progresul politic 36-39, 58-59, 83, 88-89, 156-

157, 338, 408; în Rusia secolului al XVIII-lea 34, 36-37, 80-81; în Țaratul Moscovei 39, 70
europenizare 26-27; în arhitectură 34-36, 46-47, 136-137, 150-151, 294-295; în arte 46, 109-111, 149-150, 153, 166, 169, 192; în conduită și obiceiuri 39, 58-59, 66-67, 71, 143-144, 415-417, 419, 422; și decembriștii 83; Ecaterina cea Mare și 55; și femeile nobile 57-58, 61-62, 198-201; și identitatea rusă 57-75, 377-378; în literatură 64-68; în muzică 56-58, 71, 109, 152-156, 188, 191, 218, 221, 300-301, 383, 415, 417, 430-431; negustorii și 139, 160-162, 164-165; nobili 40-41, 45-46, 55-59; și occidentaliștii 68-69, 71-74, 120-121, 152, 160-161, 164, 206, 362-363; și palatele 38-39, 43-44, 59-61; Petru cel Mare și 37-39, 58-59; la Sankt-Petersburg 36-38, 55-75, 137, 139-141; și slavofilii 120-121; socială 57-75; în vestimentație 43-44, 49-50, 57-59
Evelyn, John 41
evrei: și cultura rusă 188-190, 421-422; masacrele naziste 421-422, 434; masacrul bolșevic 421; persecuția stalinistă 379-381; și rușii la Berlin 403; Șostakovici și 383; vezi și antisemitism
Evtușenko, Evgheni (poet), Babi Iar 383, 433
exilați vezi emigrație, emigranți
Expoziția de la Paris (1900) 215
Expoziția Politehnică de la Moscova (1872) 150
expozițiile „Valetul de caro” 176

F

Fabergé, Carl 1, 150, 168-169
Fadeev, Aleksandr, Tânăra gardă 358n

Falconet, Etienne-Maurice (sculptor, 1716-1791): Călărețul de aramă (statuie) 33-34, 139, 140i
familia Aksakov: origine 282; și remedii tătare 293-294
familia Argunov 48
familia Botkin, negustori 164
familia Golițîn 67, 71
familia Goncearov, teatrul șerbilor 55
familia Gușkov, negustori 163
familia Iusupov 43
familia Nabokov, origine 282
familia Nașciokin, teatrul șerbilor 55
familia Orlov, teatrul șerbilor 55
familia Raevski și dizgrația lui Volkonski 93-94
familia Riabușinski, negustori 163-164
familia Romanov 39, 109, 124, 156; și Boris Godunov 157-158
familia Stroganov 43, 280
familia Șepelev, teatrul șerbilor 55
familia Șeremetev 38-47; Ahmatova despre 335-336; avere și stil de viață 42-46; fapte caritabile 165; origine 280; ospitalitate 147-148; Staraia Vozdijenka (palat la Moscova) 138; vezi și Fontannîi Dom
familia Tiutcev 38, 280
familia Tolstoi, teatrul șerbilor 55
familia Tretiakov, negustori 163
familia Tuhacesvki, origine 280
familia Volkonski 40, 66-67, 80-81; și dizgrația lui Serghei 92-93
familia Voronțov 43
familie uralo-altaică de limbi 278-280
Fedorov (sat), Țarskoe Selo 168

femei: și bania 60; educație 58, 61-62; învățarea limbii ruse 101; și saloane 61-62
fete vezi femei
Feuchtwanger, Lion (scriitor), despre cititorii sovietici 358
Filaret, părintele (stareț la Optina) 248
filme vezi cinematografie
Filosofov, Dmitri: și Ceaikovski 218; descendența 215-216; Diaghilev și 214
Finlanda, cultura finlandeză 279-280
Florovski, Gheorghi (gânditor religios), eurasianism 322
Fokine, Mihail (coregraf, 1880-1942) 216, 218-219; Pavilionul Armidei 218-219; Petrușka 221
folclor, folcloriști 107-108,183, 222, 301-306; decembriștii și 84, 86-87, 99; naționaliști 155-156, 158-159; Ritualul primăverii 222-223; scriitorii ca folcloriști 67, 69-70, 87, 107-108; și slavofilii și 121, 167; școala mitologică 304; și viața țărănească 183
Fomin, Evstignei (compozitor) 56, 71
Fontannîi Dom, Sankt-Petersburg: Ahmatova și 328-329i, 330, 335-336, 336i, 375, 390; dispunere 59-60; ca muzeu 330; salon 61-62; familia Șeremetev și 38-39, 44-46
Fonvizin, Denis (scriitor, 1745-1792) 62; Brigadierul 64-65; despre Europa 72-73; Neisprăvitul 69, 112
Fonvizina, Natalia (soția decembristului) 261
Ford, Henry 350
„formaliști”, „formalism”, campania sovietică împotriva 359, 378-379
Fortăreața Petru și Pavel, Sankt-Petersburg 32, 93
Franța, francezi: atitudini față de Rusia 71-72, 317, 402; călătoria în Franța 65, 70-73, 100, 185-186, 215, 402;

Dostoievski despre 65-66, 73-74, 317; emigrația în 397-398, 404, 412-413, 415-422, 426-427; Fonvizin despre 72-73; francofilia și galomania 64-68, 74; francofobia 72-74, 100; Herzen despre 73-74; influența asupra culturii ruse 57-58, 63-64, 66-68, 72-74, 100, 102, 218, 296, 340, 416; influența asupra limbii ruse 58-59, 63-64, 66-68, 100-102; Karamzin despre 74, 119-120; opera în Rusia 57-58; ca piață pentru arta rusă 215, 218-219, 416-417; războaiele cu Rusia 81-82, 88-89, 100, 108-109, 124-125, 127-128, 317-318; relațiile cu 88, 100-101, 109, 127-128; Revoluția și Teroarea 74, 121, 124; ruși stabiliți în 34, 80-81; Saltîkov-Șcedrin despre 66; Tolstoi despre 59, 63, 65-68; utilizarea limbii 96-98, 100-102, 108, 112, 341-342
Frontul de Stânga (LEF) 339-340
Furmanov, Dmitri (scriitor), Ceapaev 358, 360
Furțeva, Ekaterina (ministru al Culturii) 434
futuriști, futurism 176-177, 339

G

Gagarin, Iuri (cosmonaut) 384
gamă pentatonică 300-301
Gannibal, Abraham (străbunicul lui Pușkin) 285-286
Garșin, Vladimir (profesor de medicină) 375
Gastev, Aleksei (inginer și poet) 350-351
gastronomie 142-152; vezi și mâncare și băutură
Genghis-Han 280; comparații cu 286; și Moscova 137; vezi și Hoarda de Aur; mongoli
George al IV-lea, rege al Angliei 81
Georgia: creștinism în 291-292; limbă 380

Germania, germani: atitudini față de ruși 71, 402; emigrația în 395-397, 402, 408; guvern/influențe juridice 37, 66, 70, 224-225; influența asupra muzicii 56, 152-156, 191, 300-301, 383; invazia (al Doilea Război Mondial) 178, 368-372, 429-430; despre istoria/originile ruse 122-123, 302-303; manual de comportament 59; Petru cel Mare și 37-38, 70, 139; preceptorii familiilor de nobili 66-68, 116-117, 138; relații diplomatice 331, 396-397; stabiliți la Sankt-Petersburg 34, 37, 70; Tratatul de la Brest-Litovsk 331; vezi și Berlin
Ghiliarovski, Vladimir (scriitor), Moscova și moscoviții 172
Ghinzburg, Moisei (arhitect) 338
Ghippius, Zinaida (poetă, 1869-1945) 403, 415-416
Gladkov, Feodor (scriitor), Cimentul 358
Glazunov, Ilia (pictor) 387
Glière, Reinhold (compozitor) 379
Glinka, Fiodor (scriitor), Scrisorile unui ofițer rus 81
Glinka, Mihail (compozitor, 1804-1857) 57, 109; aprobarea sovietică 362; compozitor italo-slav 415; Rubinstein despre 153; Ruslan și Ludmila 155; și stilul rusesc 155; folosirea cântecelor populare 108-109; O viață pentru țar 109, 156
Gnedici, Nikolai (poet) 86-87
Godunov, Boris, țar (1598-1605) 120, 156-158; descendență 280, 286; familia Romanov și 157-158; șerbi și 159
Godunova, Irina 157
Gogol, Nikolai (scriitor, 1809-1852) 107-108, 140-141; și cazacii 297; căutarea spirituală 244-249; despre corupția morală a Europei 73; familia 280-282; ca folclorist 67, 107-108; frații Strugațki și 385-386; despre inundațiile din Sankt-Petersburg 321; și mănăstirea Optina Pustîn 232, 244, 247-248; și Parisul 85; despre Paști 239-240; despre ranguri 41;

despre Sankt-Petersburg și Moscova 138-139, 141; simbolistica mâncării 145; și slavofilii 245-249, 321; și „sufletul rusesc” 387; superstiții 253; Șostakovici și 383, 434; tinerețea 244; și Universitatea din Sankt-Petersburg 120; Tolstoi și 197. OPERE: Arabescuri 313; „Iarmarocul din Sorocinți” 191-192; „Însemnările unui nebun” 85; „Mantaua” 141, 245; „Nevski Prospekt” 141; Pagini alese din corespondența cu prietenii 248; Povestiri din Petersburg 33, 141; Revizorul 107, 245, 348; Serile în cătunul de lângă Dikanka 107-108, 145; Suflete moarte 107, 245, 248, 261, 314n; „Taras Bulba” 247, 297, 313
Golenișcev-Kutuzov (conte) (poet) 192
Golițîn, prințesa Ekaterina 67
Golițîn, prințesa Elena, și dansurile rusești 102
Goncearov, Ivan (scriitor, 1812-1891): Oblomov 103, 145, 314; și serviciul civil 84; simbolistica mâncării 145
Goncearova, Natalia (artistă, 1881-1962) 176; decorul pentru Pasărea de foc 230-231i; La cosit 324; la Paris 398, 415; și primitiviștii 324
Gorki, Maxim (scriitor, 1868-1936): și Ahmatova 334; ajutorul acordat scriitorilor 334; la Berlin 397, 404, 424-425; și bolșevicii 333-337; despre Bunin 210, 404; experiențe narodniciste 211; și gruparea Înainte (vperediști) 340; întoarcerea în Rusia 424-426; moartea 425-426; moartea fiului (Maxim Peșkov) 426; NKVD și 425-426; și Premiul Nobel 425; și RAPP 356-357; despre Revoluție 210; despre Rusia rurală 210-211; Stalin și 364; despre stepe 313. OPERE: Amintiri despre V.I. Lenin 425; Întreprinderile Artamonov 425; Mama 358, 425; Universitățile mele 251; Viața lui Klim Samghin 425

Granin, Daniil, Împotriva furtunii 385
Grădinile de Vară, Petersburg 34-36
Greci, N.I. (scriitor) 84
Grétry, André (compozitor): L'Amitié à l'épreuve 49; Les mariages samnites 51-52
Griboedov, Aleksandr (dramaturg, 1795-1829), Prea multă minte strică 65, 84, 136
Griffith, D.W. 343
Grigoriev, Apollon (critic) 164
Gronski, Ivan 362
Grossman, Vasili (scriitor, 1905-1964): Cartea neagră 381; Stalingrad 381; Viață și destin 381
Grot, Georg (pictor) 48
gruparea Înainte (vperediști) 186, 339-340
grupul Kinok 339, 342-343; Omul cu aparatul de filmat 343
grupul „Trandafirul albastru" 175
Gubaidulina, Sofia (compozitoare) 430
Gumiliov, Lev (fiul Annei Ahmatova), arestarea 365-366, 375, 377
Gumiliov, Nikolai (poet) 330, 334
gusli și cântăreți la gusli 220i, 225i, 307i

H

Haciaturian, Aram (compozitor): campania împotriva 378; despre muzica din timpul războiului 371
haine, îmbrăcăminte vezi vestimentație
Harivamsa, influența asupra bâlinelor 303, 305
Hartmann, Viktor (artist, 1834-1873) 148, 150, 152; la Abramțevo 167; și arta țărănească 212; poarta orașului

Kiev, schiță 149i
Haruzina, Vera (etnografă) 240-241
Heifetz, Jascha (violonist) 396
Heraskov, Mihail (dramaturg, 1733-1807): satire 68; Cel ce urăște 64
Herder, Johann Gottfried von 71
Herzen, Aleksandr (scriitor, 1812-1870) 119; Amintiri și cugetări 119; despre copilărie 113-114, 118-119; despre corupția morală a Europei 73-74; educația religioasă 68; europenism 66; despre manifestarea emoțiilor 84; despre Petersburg 35, 38; ca „scit” 317-318; Scrisori din Franța și Italia 73; despre Siberia 293; despre „sufletul rusesc” 247; despre țărănime 183-185
Hitler, Adolf 178
Hlebnikov, Ivan (meșteșugar) 168
hlîsti (flagelanți) 242
Hoarda de Aur 135, 280, 282, 287; vezi și mongoli
Hodasevici, Vladislav (poet, 1886-1939) 196n, 398; la Berlin 395-396, 398; despre exil 411; Nopți europene 411; nostalgia 395
Homiakov, Aleksei (teolog și slavofil) 245-246, 263
Horowitz, Vladimir (pianist) 396
Hovanski, prinț, rascolnic 159-160
Hrușciov, Nikita (secretar general al PCUS) 384

I

Iablonovski, Serghei (critic de artă) 176
Iakovlev, Aleksandr (ideolog) 387
Iakuncikova, Maria (magnat al textilelor) 167, 174

Iasnaia Poliana (moșia lui Tolstoi) 40, 126, 193-197, 194i
icoane 37, 150, 251; pictori 37, 236-238, 386; primitiviștii ruși și 324; procesiunile din lunea Paștelui 240-241; și rugăciunea 236-237; stilul 237-238
Ilia Muromeț (poveste populară) 302-304; vezi și Muromeț, Ilia
institutul abatelui Nicola 81
Institutul Central al Muncii 350-351
intelectualitate: expulzări după 1917 337n; instituții culturale 62-63; opoziție față de autocrație 84-85; narodnicism 182-187; origini 62-63; persecuția de către stat 355-359, 362-367, 376-377, 379-381, 428-429; Petrograd 333-334; prejudecăți față de negustori 163-164; superstiții 252-253; în timpul Revoluției 333-334
Irkutsk 95-99
Irving, Washington, Povestirile din Alhambra (trad.) 107
isihasm 233
islamism, intoleranță 288n
istorie: în artă și muzică 156-161; Ceaadaev despre 120-121; decembriștii și 122-123; dezbateri despre 119-125; interesul public pentru 119-121; Karamzin despre 119-120, 122-123, 156-158, 284-285; și mitul în filme 347-348; Moscova 156-161; în operă 158-160; slavofilii și 121-122
Italia, italieni: arhitectura 35, 46, 64; fascism 357, 388-389; Gorki și 340, 357, 424-425, 427; influența asupra artelor rusești 56-57, 60-61, 109-110; influența asupra muzicii rusești 56-57, 71, 153, 415-417; în Rusia 34; școlile social-democrate în 339-340
Iudina, Maria 431
Ivan al III-lea 123

Ivan al IV-lea (cel Groaznic), țar (1533-1584) 156-157, 290; și Bekbulatovici 286; Karamzin despre 120; și Moscova 135; Stalin despre 373
Ivanov, Gheorghi (poet) 398-399
Ivanov-Razumnik, R.V. (critic) 318
Izmailov, Lev, și vânătoarea 103
Izumudrova, Anna (actriță) 51

J

Jakobson, Roman 322
Janáček, Leoš, Káťa Kabanová 163
Japonia, războiul împotriva (1904-1905) 316
Jaques-Dalcroze, Émile 344, 348
Jdanov, Andrei (ideolog comunist) 376-378
Jemciugova, Praskovia vezi Șeremeteva, Praskovia
Joyce, James 361
Jukovski, Vasili (poet, 1783-1852) 38, 129

K

Kalevala (epopee finlandeză) 279-280, 306, 326
kalmâci 282, 289-290
Kamenev, Lev (lider bolșevic) 364
Kandinsky, Wassily (artist, 1866-1944) 176, 324; ca antropolog 278-282; și almanahul Călărețul albastru 325; descendență 278-280; și populația komi 278-284, 324. OPERE: Avânt moderat 326; Compoziție II 326; Oval nr. 2 2, 326; schițe de clădiri din regiunea Komi 281i; Toți sfinții II 2, 325; Viață pestriță 2, 325

Kant, Immanuel 71
Karamzin, Nikolai (scriitor și istoric, 1766-1826) 119-120; despre 1812 119; despre Boris Godunov 120, 156-158; despre corupția morală a Europei 73; discipoli 100; despre Europa 71-72; despre identitatea rusă 74-75; Istoria statului rus 119-120, 122-123, 156-158, 285; despre literatura rusă 62-64; despre moștenirea mongolă 284-286; Natalia 69; origini 280; despre Revoluția Franceză 74; Sărmana Liza 69; Scrisorile unui călător rus 71; stilul literar 86
Karsavin, Lev (filosof) 322
Kaufman, Mihail (cameraman) 342
Kaufman, Rozalia (pianistă) 176n
Kazakov, Matvei (arhitect) 136
Kazan 284, 290; stil arhitectonic moscovit 136-137
kârgâz 289
Keaton, Buster, Meierhold și 348
Kerenski, Aleksandr (politician) 331; și bolșevicii 347; la Paris 397; Țvetaeva despre 397
khazari 282, 326
Kiprenski, Orest, portretul lui Pușkin 59
Kireevski, Piotr (slavofil) 121; despre Optina 248; origini 280
Kirillov, Vladimir (poet), „Noi” 341
Kirov, Serghei (lider al partidului din Leningrad) 364
Kitej (oraș legendar) 243, 305-306; Ahmatova despre 335
Kliucevski, V.O. (istoric) 286
Kluțis, Gustav (artist) 340
Kniajnin, Iakov (dramaturg, 1742-1791): satire 62, 68; Necazurile provocate de caretă 64
komi 278-285; animism 282-284; îmbrăcăminte 279i; Kandinsky și 278-285

Komissarjevskaia, Vera (actriță) 171
Konașevici, Vladimir (artist) 167-168
Königsberg 37
Korovin, Konstantin (artist): la Abramțevo 167; decoruri de operă 170; expoziția „Satul rusesc” 215; și gara feroviară Iaroslav 167
Kostomarov, Nikolai (istoric narodnic) 160; Revolta lui Stenka Razin 158; Timpurile tulburi 159
Koșkarov, Piotr 50
Kozințev, Grigori (regizor de film) 348, 351, 434
Kramskoi, Ivan (pictor) 1, 190
Kremlin, Moscova: Arsenalul 149-150; biserici 134-135, 198, 378; cinematograful lui Stalin 359; construcția 134-135; copiat în provincii 136-137; Dolgoruki și 134-135; Ecaterina cea Mare și 136; icoanele 37; Napoleon și 134-135; palatul Kremlin 178; palatul Terem 1, 149; după Revoluție 178; Tolstoi și 198; Vasnețov despre 169
Krîlov, Ivan (fabulist) 38, 44, 63
Kșesinskaia, Mathilde (balerină) 344
Küchelbecker, Wilhelm (poet) 296
kucikiști, compozitori 154-155, 221; aprobarea sovietică 362; influențe orientale 300-301; Stasov și 166, 188
Kulešov, Lev (regizor de film): condamnat ca formalist 359; și euritmia 344; Extraordinarele aventuri ale Domnului Vest în Țara Bolșevismului 346; și montajul 343
Koussevitsky, Serghei (dirijor) 415, 427
Kuskovo (moșie), familia Șeremetev 44, 46-47, 51-52, 56-57; vezi și Teatrul Șeremetev
Kutuzov, Mihail (general, 1745-1813) 134, 280
Kuvșinnikova, Sofia (artistă) 312

Kuzmin, Mihail (poet) 175
Kuznețov, Mihail (actor) 374

L

Ladoga, lac 32
lagăre de detenție, Dostoievski despre 256-258
Laika (câine cosmonaut) 384
Lamanski, Vladimir (geolog) 323
Lampa Verde (simpozion) 85
Lansere, Evgheni (artist) 215
Larionov, Mihail (artist) 176; la Paris 398; și primitiviștii ruși 176, 324
Lavrov, Piotr (teoretician narodnic) 186
lăcuire 150
Lâna de aur (revistă) 175
Lebedev-Polianski, Pavel 340
Le Blond, Jean (arhitect) 34n
legende, și pictura 169
Lelong, Anna (memorialistă) 67; despre copilărie 114; despre dădaca ei 116-117; despre doica ei 116; despre Lăsata-secului 238; despre ritualurile din Ajunul Anului Nou 252
Lenin, V.I. (1870-1924): despre avangardă 341; despre cinematografie 342; cultul 266n; Gorki și 424-425; și gruparea Înainte (vperediști) 340; influența lui Cernîșevski 183; originile kalmâce 289-290; despre războiul civil 347; și Secenov 339; și taylorismul 350
Leningrad vezi Sankt-Petersburg
Lentulov, Aristarh (artist) 176
Leonida, părintele (stareț la Optina) 233

Lermontov, Mihail (scriitor, 1814-1841): autoportret 298-299, 299i; și Caucazul 296-299; ca folclorist 107-108. OPERE: Borodino 108; Cântec despre Kalașnikov neguțătorul 108; Ismail Bey 298; Novgorod 123; Un erou al timpului nostru 65, 296-299
Leskov, Nikolai (scriitor, 1831-1893) 107, 197; Lady Macbeth din Mțensk 361-362, 428; Pățaniile unui pelerin 271
Levitan, Isaak (artist, 1860-1900) 2, 310; și Cehov 310-312; O locuință liniștită 311; Satul 311; Seri pe Volga 311; și Siberia 310-312
Levșin, V.A. (scriitor), Povești rusești 107
Liadov, Anatoli (compozitor) 216
Lihaciov, Dmitri (istoric al culturii) 284
limba rusă: decembriștii și 87; dezvoltarea 62-63, 100; familia Volkonski și 96-97; influența franceză 58-59, 63-64, 66-68, 100-102; limba literară 62-64, 66-68, 87, 100, 402-403; neglijarea de către nobili 66-68; Pușkin și 87; rădăcinile turcice 286-287; resuscitarea de către emigranți 402-403; slavona bisericească 63, 100n
Liniova, Evghenia (etnografă) 221
Lisițki, El (artist) 340
literatura brahmanică, influențe 301-303
literatura indiană, influențe 302-305
Literatura Universală, editură (Gorki) 333
literatură: cenzură 87, 101-102, 130, 159, 161, 169, 206, 297-298, 336, 355-356, 358, 376, 378; cititori 62-64, 87, 101-102, 197, 208, 358, 362-363, 368-369, 385, 403-404, 407-408, 412, 422-423; dezvoltare 62-70, 87, 106-107; limba literară 62-64, 66-68, 87, 100, 402-403; literatura populară urbană 208; mișcări vezi diferite mișcări; persecuția și controlul

statului 355-359, 361-367; și preferințele femeilor 62-64, 101; satiră 62, 68, 355-356; stil 62-64, 86, 119-120, 183-184, 407-408; stilul scriitorilor emigrați 407-408; științifico-fantastică 384-387; teme folclorice în 69-70, 87, 107-108; tradiția icoanelor 24; în Țaratul Moscovei 36-37; vezi și diferiți scriitori
Lomonosov, Mihail 62, 71
lucrători în argint, Moscova 168-169
Lukin, Vladimir (dramaturg) 62
Lunacearski, Anatoli (comisar al Instrucțiunii Publice): și gruparea Înainte (vperediști) 340; și Prokofiev 427
Lunin, Mihail (decembrist) 85, 88
Lvov, Nikolai (poet și inginer) 69; Culegere de cântece populare rusești 108
Lvov, Gheorghi, prinț (prim-ministru, 1917) 397

M

Macarie, părintele (stareț la Optina): și Gogol 249; și renașterea spirituală 233, 248
maeștri bucătari vezi bucătari
magazinul GUM, Moscova 151
Mahābhārata, influența asupra bâlinelor 302
Mahaev, M.I. (artist) 36
Maiakovski, Vladimir (poet, 1893-1930): expoziție de artă 355; și gruparea LEF 332; și Meierhold 348, 351-352; moartea 354-355; și Paris 71; poezie futuristă 176; și Prokofiev 427; și RAPP 355; și Revoluția 332, 352-353. OPERE: 150.000.000 352; Baia 355; Misterul buf 348, 351-352; Ploșnița 355; Pro eto 353-354

Maikov, Apollon (poet) 259
Malevici, Kazimir (artist) 2, 176-177; și primitiviștii ruși 324
Maliutin, Serghei (artist) 167, 170; și arta țărănească 212, 215-216
Mamontov, Elizaveta 167, 169; și Abramțevo 211
Mamontov, Savva 165-167; Opera Privată 169-170, 216; producția Fata de zăpadă 216
Mandelștam, Nadejda (scriitoare, 1869-1939) 177; despre Ahmatova 280n; exilul 365
Mandelștam, Osip (poet, 1891-1938) 177; și Ahmatova 330, 364-365; arestarea 364-365; exilul 365; Revoluția și 332; despre stepă 313
Manifestul din Octombrie (1905) 209
marină, reformă 38
Marr, Nikolai, despre limba georgiană 380
Martinet, Marcel, La nuit 348
marxiști, marxism: concepția populară 332; despre „Mujicii" lui Cehov 205; despre problema țărănească 206; și religia, bolșevicii despre 266n
Masaryk, Tomáš 397
Massine, Léonide 417
Mattarnovi, Georg (arhitect) 34n
Matveev, Andrei (pictor) 71
Mausoleul lui Lenin, Moscova 178
mâncare și băutură 40; ca daruri 145-146; familia Șeremetev 44-45; gătit 142-152; gurmanzi 142-148; influența asiatică 289-290; Moscova 142-148; simbolistică 145-146
Meddox, Michael (regizor de teatru) 56
mediu editorial: emigranții 396-397, 403-404; Gorki și 334; reviste literare 164, 175-176, 377, 387-389, 396-397, 403; în

secolul al XVIII-lea 62-63; sovietic 336, 340, 355-359, 362-367, 376; Tolstoi și 208; în Țaratul Moscovei 37
Meierhold, Vsevolod (regizor de teatru, 1874-1940) 339, 346, 348-350; Boris Godunov 428; campania împotriva 362; și drama simbolistă 175-176; și Eisenstein 346-347, 372; Le cocu magnifique 348, 349i; și Maiakovski 347-348, 351-352; Misterul buf 348, 352; Pădurea 348; Pământ năvalnic 348; și Prokofiev 427; Revizorul 348; și Șostakovici 350-351
Melgunov, Iuri (etnograf) 221
Melihovo (moșia lui Cehov) 206
Mengden (baron), și vânătoarea 103
Merejkovski, Dmitri (scriitor) 398, 415
Merzliakov, Aleksei (poet) 86-87
mesianism vezi mesianism rusesc
mesianism rusesc: Ceaadaev și 72, 120-121; comunismul și 318-320; Dostoievski și 73-74, 164, 258-264; Herzen și 66, 73-74, 247, 317-318; Odoevski 246; originile în a Treia Romă 135, 290, 292; regimul sovietic și 177-178, 322-323, 325, 378-379; sciții și 317-319; Soloviov și 320
meșteșuguri 102; la Abramțevo 211; influențe orientale 301-302; lucrători în argint, Moscova 168-169; mișcarea artelor și meșteșugurilor 167-169, 211-216; și Petersburg 34; stilul popular 149-152, 167-170
Mihailovici, Aleksandr (mare duce) 415
Mihailovski, Nikolai (narodnic) 182
Mihoels, Solomon (actor), uciderea 379-380
Miliukov, Pavel (politician) 397; despre Țvetaeva 408
Milstein, Nathan 396
miniaturi lăcuite de Paleh 150

mișcarea artelor și meșteșugurilor 167-170, 211-216; influențe orientale 301-302; influențe populare 149-151, 152; ornament rus 301-302, 302i; vezi și meșteșuguri
mișcarea „întoarcerea la glie” 164, 258-259
mișcarea „Lumea artei” 118-119, 170, 214-217; și baletul 118-119, 217-219; și Ceaikovski 214, 218-219, 420; clasicism 35-36, 214-215, 218-219, 419-420; Mamontov și 165, 170; origini 170, 214-215; Repin și 192-193; și Sankt-Petersburg 214-215
mișcarea decembristă, decembriști 80, 85-86, 88-92, 382; Alexandru I și 88-90; antisemitism 89; cercuri culturale 85-86; cultul prieteniei 85-87; și cultura populară 84, 86-87, 99; și dansul 83; dezvoltarea inițială 81-84; Dostoievski despre soțiile decembriștilor 261-262; și europenizarea 83; în exil 93-106; insurecția 80, 87-89, 91; și limba rusă 87; Nicolae I și 137; și Novgorod 122-124; orgiile 85-86; Pasternak și 381; polonezii și 89; Pușkin și 86-87, 374; respingerea serviciului civil 84-85; și Siberia 99; tineretul, admirația pentru 125-126; Tolstoi și 125-127; și țărănimea 80-84, 87; venerația slavofilă a 261-262; Venețianov și 110; viziunile asupra istoriei 122; Volkonski și 80, 83, 85, 87-92
moarte: Cehov și 268-270; Dostoievski despre 272; scriitorii ruși despre 271; superstiții 253; Tolstoi și 267-268, 270-273; Turgheniev despre 270-271; țăranii și 270-273; Țvetaeva și 429-430
moda blouse russe 215
modă vezi vestimentație
Mokoș (zeiță), și „Maica Rusia” 251
Molodaia gvardia (revistă literară) 387-389
molokane („băutori de lapte”) 242
Molotov, Viaceslav (ministru de Externe sovietic) 368

mongoli: asimilarea în Rusia 280-282, 286-287; Ceaadaev despre 286; eurasianiști despre 322-325; impactul asupra culturii ruse 280-282, 284-290, 293-295; interesul pentru 282-284; Karamzin despre 284, 286; legătura finlandeză 278-280; și mitul național 280-285; ocupația mongolă 40-41, 284-287; ospitalitatea 287; Pușkin despre 285-286; și Rusia Kieveană 284-285; Soloviov despre „panmongolism” 320; Stasov despre 282; vezi și Genghis-Han; Hoarda de Aur
montaj (film) 343-344
Montferrand, Auguste de (arhitect) 124
Morozov, Pavlik (băiat erou) 360
Morozov, Savva (finanțist) 165
Moscova: arhitectura, stilul moscovit 136-139, 148, 150, 168, 290-291; artă și mișcări artistice 148-156, 169, 175-178; avangardă 175-178; baluri 136-137, 142, 146-148, 171, 201; banchete 142-143; Batiușkov despre 137-138; și Biserica 135-136; caracterul rus 136-139; cartierul Preobrajenskoe 161; cartierul Rogojskoe 161; cartierul Zamoskvorecie 162, 164-165; căile feroviare și 162-163, 167; Cehov și 171-172; ca un centru comercial 162-166; Centura Grădinilor, construcția 136; colecții și patroni de artă 150, 163-166, 175-177, 190; Diaghilev despre 175; Dolgoruki și 134; Ecaterina cea Mare și 136; istoria 134-136, 156-161; Ivan al IV-lea (cel Groaznic) și 135; Genghis-Han și 137; Ghiliarovski despre 172; Gogol despre 138-139, 141; lucrători în argint 168-169; ca mamă/casă 134-138, 169; mâncare și distracții 142-148; mișcarea meșteșugărească 167-169, 212; muzica și 148, 151-156, 159; Napoleon și 134-135, 137; negustori 162-165; Nicolae I și 137; ospitalitate 146-148; palate 137-139, 337-338; Pasternak despre 178; de Paști 239-240; perioada

sovietică 177-178; Petru cel Mare și 37, 135; Piața Roșie 136-137, 150, 151i, 177-178, 252, 290; ca piață pentru căsătorii 201; poezia futuristă 176-177; Pușkin despre 142; rascolnicii 160-161; războiul din 1812 134-135; reconstrucția după 1812 136; și Sankt-Petersburgul 134, 136-137, 139-142, 146, 150, 175; Stalin și 178; Șeremetev despre 138; teatrul 55, 57n, 136, 165, 167, 170-175; Tolstoi despre 134-136; Țvetaeva și 177, 398-400; Vigel despre 142; vizitatori străini la 134-135, 137; vezi și Kremlin, Moscova; și diferite clădiri
Moskvitianin (Moscovitul) (revistă) 164
Mosolov, Aleksandr (compozitor) 379
Mozjuhin, Ivan (actor) 343-344
Muraviev, Aleksandra (soția lui Nikita) 93
Muraviev, Nikita (decembrist) 89, 93, 122
Muraviov-Amurski (guvernator al Siberiei) 97
Muromeț, Ilia (erou popular) 122, 169, 184, 243, 303
Musorgski, Modest (compozitor, 1839-1881): cariera militară 84; și cultura populară 109, 155-156, 158; influențe orientale 300; și istoria 158-160; și kucika 154; și Moscova 151-152, 159; narodnicism 190-191; și Repin 192; Stasov și 188-192; despre stepe 312-313; și stilul rusesc 154-156. OPERE: Boris Godunov 152, 154, 156, 158-159, 191; Hovanșcina 152, 154, 156, 158-160; Iarmarocul din Sorocinți 108; Noaptea Sfântului Ioan pe muntele pleșuv 108, 222; Savișna 152, 191; Tablouri dintr-o expoziție 148, 152-153, 155-156
Mussolini, Benito (Il Duce) 417-418
muzee etnografice 149-150, 183
Muzeul Lenin, Moscova 151

Muzeul Rus, Moscova 150, 151i
Muzeul Tretiakov, Moscova 166
muzică 148, 152-156; avangardă 175-176; coruri folclorice 379; gamă pentatonică 300-301; influența cinematografiei 350-351, 372-373, 382-383, 433-434; influențe orientale 300-301; influențe străine asupra 56-58, 71, 109, 151-156, 188-189, 191, 218, 221-222, 300-301, 383, 415, 417-418, 431; instrumentală, persecutată de Biserică 37; Moscova 148, 151-156; realist-socialistă 362; religioasă 236; rusă timpurie 56-57; serială 176; în secolul al XVIII-lea 49, 55-58, 108; sovietică 430-432; stil folcloric 57-58, 108-110, 152, 154-156, 158-159, 169-170, 219-221, 304-305; stil imperial 218; stil neoclasic 415-417; stil rusesc 154-156; sunetul orchestral rus 437; în timpul războiului 370-372; în Țaratul Moscovei 37-38, 47-48; utilizarea temelor populare 107-110; vezi și cultură populară, stil folcloric; kucikiști, compozitori; și diferiți compozitori
muzică serială 176

N

Nabokov, Dmitri (ministru de Justiție) 408
Nabokov, Nicolas (compozitor) 418, 420, 427
Nabokov, V.D. (avocat, politician) 408, 413
Nabokov, Vera 411-412
Nabokov, Vladimir (scriitor, 1899-1977): atitudini antisovietice 413-415; despre Ahmatova 414; americanizarea 413-414; și Anglia 408-409; și Berlin și Paris 396, 403, 408-413; copilăria 118-119, 398-399, 409-410; ca emigrant 395, 398-399, 402, 412-417, 422-423; și familia Rahmaninov 406; jurnalul

cuceririlor 196n; și limba rusă 68, 411-412, 414-415; și moșia Vira 224; nostalgia 395, 398-399, 410-411; despre obiceiurile țărănești 287; politica 224, 412-414; și Pușkin 404; despre scrisul în limba engleză 411-412, 414-415; tinerețea 408-410. OPERE: Adevărata viață a lui Sebastian Knight 411-412; Calea empireului 409; „Ciclistul" 398; Darul 410; Foc palid 411; Glorie 410; Lolita 411, 413-414; Mașenka 410; „Pentru Rusia" 418-419; Pnin 413, 414n; Privește-i pe arlechini! 413; Vorbește, memorie 119, 398, 409-410
Nakanune (revistă a emigranților) 397
Napoleon Bonaparte: admirația pentru 81, 100; influența asupra structurii politice 88; invazia din 1812 80-84; și Moscova 134-135, 137
Narkomfin, complexul 338
narodnici, narodnicism 160, 182-187; și arta 166; Blok și 185; cultul țărănimii 99, 182-187, 206; Gorki și 211; „mersul în mijlocul poporului" 182-183, 186-187, 196-197, 211-212, 221; ca mișcare culturală de amploare 155, 166-167, 185-186, 211-212, 214; despre „Mujicii" lui Cehov 205-206; și Musorgski 190-191; neonarodnici 387; originile 127, 182-183; și problema țărănească 182-187, 206; și rascolnicii 160-161; și Repin 190-191; și Tolstoi 193, 205; Turgheniev și 186-187; Volkonski și 127
nebuni întru Hristos 288-290; Călăuza lui Tarkovski 387
negustori: și aristocrația 164-165; conducere civilă 164; conduite sociale 146-148; etică profesională 165; fapte caritabile 165; Moscova 162-165; obiceiuri de căsătorie 199-201; patronii artelor 164-166, 175-176; în piesele lui Ostrovski 163-164; poziția socială 164-165; stereotipuri în

literatură și artă 163-164; și Vechea Credință 162-163, 165, 168
Nekrasov, Nikolai (poet, 1821-78): Cui i-e bine-n Rusia? 184; ca folclorist 107; despre Maria Volkonski 261; Musorgski și 192; Negustorii ambulanți 184; Pe drum 184; despre țărani 183-184
Nemirovici-Dancenko, Vladimir 171-172
Nercinsk 95-96
Nesselrode, Karl (conte) (ministru de Externe) 66
Nesterov, Mihail (pictor), În Rusia 289
Neverova, Maria 50
Nevski Prospekt, Sankt-Petersburg 105n, 292-293; cinematografia color 350-351; construcția 36, 38; demonstrația bolșevică 345; Gogol, „Nevski Prospekt” 141; Librăria Scriitorilor 375
New York, emigranți la 412-413
Nicolae I, țar (1823-1855) 80-81, 90-92; comparat cu Genghis-Han 286; și decembriștii 90-92, 137, 374; moartea 127; și Moscova 137; și Serghei Volkonski 81, 91-93, 127
Nicolae al II-lea, țar (1894-1917): cultul Țaratului Moscovei 316; jurnalul cuceririlor 196n; preferințe artistice și patronaj 168-170; reforme 209; și Sankt-Petersburgul 169; și satul Fedorov 168
nihiliști 183; vezi și narodnici, narodnicism
Nijinska, Bronislava (coregraf) 417; Nunta țărănească 227
Nijinski, Vatslav (balerin/coregraf, 1890-1950): Pavilionul Armidei 218-219; Ritualul primăverii 222
Nikitenko, Aleksandr (cenzor) 73
nobili, nobilime: atitudini față de copii 111-113; atitudinile șerbilor 47-56, 59-60, 112-114, 183-184, 199; casele de la

Moscova 137-139; comportament 38-42; și conduitele rusești 45-46, 55-61; cultul „traiului tihnit al vechii nobilimi” 173-175; declinul economic 173; educație străină 70; etica serviciului 84-85; europenizare 55-60; fapte caritabile 165; și limba rusă 66-68; și mâncarea rusească 102-103; metode de recreere (vezi și baluri) 44, 84-86, 103-104, 142-148; moșii 39-40, 42, 44, 46-47, 51-52, 56-58, 64, 103-104; și negustorii 164; obiceiuri de căsătorie 199-203; palate 38-39, 44-46, 57-61; patriotism 80-82; patronaj artistic 46, 190; „soții” țărănci 102; statut 39-42; superstiții țărănești 252-254; Tabelul Rangurilor 38, 41-42; în Țaratul Moscovei 39-42; teatralitatea 57-58
nomazi vorbitori de limbi turcice 280
nostalgia după Rusia 395, 398-399, 405-407, 410-411
Noua Politică Economică (NEP) 341
Nouvel, Walter (Valecika), Diaghilev și 214
Novgorod: Aleksandr Nevski și 372; decembriștii și 122-124; evanghelia din 301; familia Rahmaninov 405-406; monumentul Mileniul Rusiei 124-125, 125i; neocupat de mongoli 284; Novgorod de Lermontov 123; Rimski-Korsakov și 304-306; Sadko și 303-306
Novikov, Nikolai (scriitor) 69
nume, familii rusești 280-282
nume de familie turcice 280-282
nume turcești, adoptarea 282
nunți vezi obiceiuri de căsătorie

O

O mie și una de nopți 295

obiceiuri de căsătorie 43, 52-53, 196, 196n, 198-199
oblomovșcina 314
occidentaliști 26; și problema țărănească 185, 206; vezi și Europa, europeni; europenizare
Odoevski, Vladimir (prinț) (scriitor, 1803-1869) 110; despre cetățenie 86-87; despre „sufletul rusesc” 246
ofițeri de armată: atitudini democratice 80-83, 88; în cultura serviciului militar 84-86; și orgiile 85-86; sentimentul „rus” 82-84; și soldații șerbi 81-83, 88; vezi și mișcarea decembristă, decembriști
Oistrah, David (violonist) 430; și Prokofiev 428; despre simfonia „Leningrad” 370
Olanda 37
Olearius, Adam 39-40
Omsk 297
Operă 49, 51-52, 55-58; „națională” 379; Opera Privată a lui Mamontov 169-170, 216; vezi și diferiți compozitori
Optina Pustîn (mănăstire) 232-235; Dostoievski și 254-255, 263; Gogol și 244, 247-248; Tolstoi și 232, 264-266
Orenburg, cazaci 294, 297
Orient vezi Asia
Orlov, Mihail (conte) (decembrist) 82-83, 88
Orlov, Vladimir (critic) 375
ornament rusesc 301-302, 302i
ospitalitate 142-148; familia Șeremetev 44; influența mongolă 287; Moscova 146-148
Ostankino (moșie), familia Șeremetev 43-44, 46-47, 51
Osterman-Tolstoi, Aleksandr (conte): conduite rusești 102; ospitalitate 147
ostiaci 280, 283

Ostrovski, Aleksandr (dramaturg, 1823-1886) 163-164; ca folclorist 107; Furtuna 163-164; Pădurea 348; Rămâne în familie 163; Ultimul sacrificiu 164
Ostrovski, Nikolai (scriitor, 1904-1936), Așa s-a călit oțelul 337, 358, 361
Otrepiev, Grigori (pretendent la tronul rus) 157
Ovcinnikov, Pavel (artizan) 150, 168

P

pacifism, tolstoism 267
Paisie, părintele, și renașterea spirituală 233, 248
Paisiello, Giovanni, Il barbiere di Siviglia 57
Palatul de Iarnă, Sankt-Petersburg: construcția 33, 35-36; incendiul de la Sankt-Petersburg 60; luarea cu asalt, varianta lui Eisenstein 347-348
palatul Volkonski, Moscova 337
Panchatantra, influența asupra bâlinelor 302
Paris, emigranți în 397-398, 403-404, 412-413, 415-422, 426-428
parsunî (portrete laice) 37
Pasternak, Boris (scriitor, 1890-1960): și Ahmatova 382; Berlin despre 382; la Berlin 396-397; Doctor Jivago 382; la întoarcerea în Rusia 424; și Mandelștam 365; despre Moscova 178; Nabokov despre 414; poezia futuristă 176; și Premiul Nobel 414; și Revoluția 332-333; Stalin și 363-365, 381; și Skriabin 176; despre Stalin 373; traduceri din Shakespeare 381-382; și Țvetaeva 424, 429
Pasternak, Leonid (pictor) 176n
Pavel, împărat (1796-1801) 80; N.P. Șeremetev și 51-52
Pavlov, I.P. (fiziolog) 339

Pavlova, Anna (balerină) 417
Pavlovna, Elena (mare ducesă) 153
Pavlovsk 103
păgânism: populația komi 278-280; țărani 250-252
păpuși, matrioșka 212-213
pâine, și ritual 144
pedeapsă corporală, abolirea 308
peisagistică 34, 46, 57, 71, 126
peisajul în artă 309-313, 362; „ambulanți” 166, 187, 362; Cehov 309-312; elemente naturale 110-111, 310, 362; Gorki 313; Levitan 310-312; în muzică 300, 406; pictura clasică 110; pictura timpurie 37; realist-socialist 362; stepe 315-316, 321; școala de peisagistică de la Moscova 166; Țvetaeva și 395; Vereșceaghin 315
Perov, Vasili (artist) 1
Pestel, Pavel (decembrist) 89-92; Adevăr rusesc 89; antisemitism 89; iacobini 89
Peterhof 103
Petersburg vezi Sankt-Petersburg
Petipa, Marius (coregraf, 1818-1910) 417
Petrașevski, Mihail 256
Petrograd vezi Sankt-Petersburg
Petropolis vezi Sankt-Petersburg
Petrov-Vodkin, Kuzma (artist) 2
Petru I (cel Mare), împărat (1682-1725) 32-38; și bania 60; bicentenarul 150; și boierii 41-42; călătorii în Europa 37-38, 41, 70; europenizare 58-59; și Moscova 37-38, 135; și rascolnicii 135-136, 139; și revolta streliților 159-160; și Sankt-Petersburgul 32-36; și Țaratul Moscovei 37-38
Petru al II-lea, împărat (1727-1730) 42

Petru al III-lea, împărat (1762) 55
pictori și pictură: artiști șerbi 47-48; bogatâri în artă 312-313; gruparea „Trandafirul albastru” 175; influențe orientale 301-302; legende și 169; și patronii 166; peisagistică 309-310, 362; pictori de icoane 37, 237-238, 386; pictura lubok 150, 168, 215-216, 219, 221, 352; picturi de război 314-316; picturi preistorice 318-319; primele portrete 37; primitiviștii ruși 192-193, 324-326; rascolnici 160-161; realism 187-189; realism socialist 362-363; simboliști 175-176; Școala de la Moscova 150, 169; țărani 110-111, 114, 187-193, 189i; vezi și artiști și mișcări artistice; și diferiți pictori
pictura lubok 149-150, 168, 215-216, 219, 221, 352
Pilniak, Boris (scriitor): RAPP și 356; Copacul roșu 356
Platonov, Andrei (scriitor, 1899-1951) 356, 384; Cevengur 356; Groapa de fundație 356; Porțile epifaniei 356
Plavilșcikov, Pavel (scriitor) 246
pliaska (dans rusesc) 102
Pobedonosțev, Konstantin (prim-procuror) 202
poeți, corespondența soldaților cu 368-369; vezi și diferiți poeți
poezie futuristă 176-177
Poggio, Alessandro (decembrist) 97
Pogodin, Mihail (istoric): și Parisul 71; despre Vechea Credință 241
Poiret, Paul (creator de modă) 215
Polenov, Vasili (artist) 150
Polenova, Elena (artistă) 167; și arta țărănească 212, 213i, 215-216
politica sovietică a locuințelor 332, 337-338, 341-342

politici artistice: Jdanovșcina 377; Petru cel Mare și 37; Planul Cincinal 356-358; sovietice 336-367
poloneză 218
Polonia, polonezi 37; decembriștii și 91; insurecția (1830-1831) 293; invaziile Rusiei 109-110, 157; muzica 109, 218; naționaliștii și mișcarea decembristă 89; și viziunea republicană asupra istoriei ruse 122-123
polovțieni, interes pentru 282
post religios 238
Potemkin, Grigori (prinț) (1739-1791) 42, 143, 294
Praci, Ivan, Culegere de cântece populare rusești 108
Praga 397
Praskovia vezi Șeremeteva, Praskovia
primitiviști 324-326
Primul Congres al Uniunii Scriitorilor 361
prizonieri: în Sahalin 308; în Siberia 92-100, 256-258, 312, 365
Prjevalski, Nikolai (explorator) 306-307
Prokofiev, Lina 371
Prokofiev, Serghei (1891-1953): campania împotriva 378; despre copilăria sa 119; și Dostoievski 427; și Eisenstein 372-373; influența cinematografiei asupra compoziției 351, 372-373; înfățișare 371; înmormântarea 428; întoarcerea în Rusia 371, 426-428; la Paris 398, 415, 426-427; în SUA 426-427; tinerețea 426. OPERE: Bufonul 427; Cantată pentru a douăzecea aniversare a Revoluției din Octombrie 428; Dragostea celor trei portocale 427; Fiul risipitor 427; Îngerul de foc 427; Jucătorul 427; Locotenentul Kijé 428; muzica pentru Aleksandr Nevski 372-373; muzica pentru Boris Godunov 372, 428; muzica pentru Ivan cel Groaznic 372; Pasul de oțel 427; Petrică și lupul 119, 428; Rățușca cea

urâtă 119; Război și pace 372, 428; Romeo și Julieta 428; Semion Kotko 372n; Simfonia nr. 5 372; Sonată pentru vioară în re major 428
Proletkult (mișcarea Cultura Proletară) 177, 339-342; Eisenstein și 346
Pskov 122-123
Pudovkin, Vsevolod (regizor de film) 344-345, 359
Pugaciov, Emelian (lider rebel cazac) 122, 242
Punin, Nikolai (critic de artă) 336i, 337
Pușkin, Aleksandr (scriitor, 1799-1837) 38; Ahmatova despre 335-336; și Aleksandra Volkonski 80; aprobarea sovietică 362; și basmele populare 107-108; și Caucazul 296-298; căsnicia 201; centenar, statutul de cult 363; despre comportamentul elegant 59; despre conversația de salon 62; despre corupția morală a Europei 73; despre dădaca sa 118; și decembriștii 86-87, 374; despre decembriști 88; despre dezmăț 85; emigranții și 404; europenism 86-87; evită serviciul civil 84-85; exilul 107; identitatea rusă 65-66, 87, 285; învățarea limbii ruse 101; și limba literară 62-64; despre Lomonosov 71; și Maria Volkonski 90; monumentul (Moscova) 363; Nabokov și 409; și nebunii întru Hristos 289; strămoși 285; superstiții 253; și ținuta rusească 105; despre viața la Moscova 142; și Zinaida Volkonski 94. OPERE: Arapul lui Petru cel Mare 286; Boris Godunov 122, 156-157, 372-374; Călărețul de aramă 33-34, 139-141, 320; Călătorie la Arzrum 297; Cocoșelul de aur 107; Dama de pică 62; „Detractorilor Rusiei” 293; Domnișoara țărăncuță 64; Evgheni Oneghin 58, 61-62, 65, 70, 89, 105-107, 198, 252, 286; Fântâna din Bahcisarai 90; Istoria lui Pugaciov 122; „În greu surghiun siberian” 94-95; Povestea țarului Saltan 107;

Povestirile răposatului Ivan Petrovici Belkin 85; Prizonierul din Caucaz 90, 296; Ruslan și Ludmila 107
Pușkin, Ivan (decembrist) 99
Pușkin, Natalia (Goncearova) 201

Q

Quarenghi, Giacomo (arhitect) 52-53, 64

R

Radek, Karl (lider bolșevic) 361
Radișcev, Aleksandr, Călătorie de la Petersburg la Moscova 70
Raevski, A.N. (fratele Mariei) 97-98
Raevski, Maria vezi Volkonski, Maria
Raevski, Vladimir 82-83
Rahmaninov, Serghei (compozitor, 1873-1943) 170, 405-407; Aleko 406; la Berlin 396; Clopotele 406; Concertul nr. 3 pentru pian 406; descendența 280; Simfonia nr. 3 407; Trei cântece rusești 407; Vecernii 236, 406
Ramayana, influența asupra bâlinelor 302
rascolnici 135-136, 159-161; comunități și liturghie 238; negustori 162-163, 165, 168; persecuția 241-242; despre Petru cel Mare 135, 139; despre reforma ritualului 241-242
Rasputin, Grigori: și hlîsti (flagelanți) 242; ca nebun întru Hristos 288
Rastrelli, Bartolomeo (arhitect) 46, 340
Razin, Stenka (lider rebel) 242
Razumovski (conte) 147
rădăcini turcice, limba rusă 286-287

Războiul Crimeii 128-129, 314, 317
Războiul din 1812 80-83, 119; comemorare 124-125; influență 100; istorie 124-125; Napoleon la Moscova 134-135, 137
Războiul Rece 376-378
realism socialist 177-178, 357-358; în cinematografie 359-361; Gorki și 357-358
reforme ale calendarului 41n
Regiunea Autonomă Evreiască, Siberia 380
Regulile Spirituale 232
religie, experiență religioasă: atitudini laice 100; Cehov și 268-269; credința țărănească 249-254; Dostoievski și 254-256, 258-264; mituri religioase 242-243; în raport cu Asia 291-292; ritualuri religioase 238-242; secte 242, 267, 288; Tolstoi și 265-267
Remizov, Aleksei (scriitor): la Berlin 396; și moștenirea culturală 403
Repin, Ilia (pictor, 1844-1930) 150, 152, 156; cariera târzie 192-193; Dostoievski despre 188; Edecarii de pe Volga 1, 187-188, 189i, 190; Ivan cel Groaznic și fiul său Ivan în 16 noiembrie 1581 157; și Stasov 1, 190, 192-193; despre Tolstoi 196-197; despre tradiția rusă 192-193; și țăranii 187-188
restaurante 142-143
revolta streliților 159-161
revoluție: iminentă 320-322; mișcare revoluționară 318-322, 331-332, 339-340, 352-354, 388-389; Revoluția din 1905 318, 320, 347-348; Revoluția din Februarie (1917) 330-331, 408; Revoluția din Octombrie (1917) 331-337; teama liberală 209-210
Riabușinski, Nikolai (patron al artei) 175-176

Richter, Sviatoslav (pianist) 430; despre Prokofiev 371
Rimski-Korsakov, Elizaveta 201
Rimski-Korsakov, G.A. 42
Rimski-Korsakov, Maria 147
Rimski-Korsakov, Nikolai (compozitor, 1844-1908): despre balet 217-218; cariera navală 84; și cântecele populare 109; familie, origine 280; și Hovanșcina de Musorgski 160-161; influențe orientale 300; și kucika 154; și legendele populare 169-170; „Prima Simfonie Rusă” 300-301; și stilul rusesc 155. OPERE: Fata de zăpadă 2, 170; Fecioara din Pskov 154, 156, 158, 170; Legenda orașului nevăzut Kitej... 155, 305-306; Mireasa țarului 170; Nemuritorul Kașcei 155, 170; Noapte de mai 108, 170; Sadko 152, 155, 170, 304-306; Șeherezada 152, 300; Uvertura Marele Paște Rusesc 154
Rimski-Korsakov, Vladimir 433
Ristori, Giovanni (compozitor), Calandro 56
ritualuri de Lăsata-secului 238-239
ritualuri de Paști 239-241
ritualuri din Ajunul Anului Nou 252-253
ritualuri din postul Paștelui 239
Rîbnikov, Pavel (folclorist): și bâlinele 304-305; Cântece 304
Rîleev, Kondrati (decembrist și poet, 1795-1826) 89, 92; despre cetățenie 86-87; „Natalia Dolgorukaia” 93-94
Rodcenko, Aleksandr (artist, 1891-1956) 176-177, 340; ilustrație pentru Pro eto 353i
Rodionovna, Arina (dădaca lui Pușkin) 107, 118
Roerich, Nicholas (Nikolai Rerih) (artist, 1874-1947) 2; și Belovodie 243; „Bucuria în artă” 318-319; Idolii 2, 318; picturi preistorice 318-319; și Ritualul primăverii 222-223, 223i

Rojdestvenski, Ghenadi (dirijor) 224
romantism în Rusia 312-313, 120, 138, 185, 215, 225; influența lui Herder 71; influența lui Schelling 246; revoluționar 357; „teoria sudică” 296
Romm, Mihail (regizor de film) 381; Nouă zile dintr-un an 386
Rostopcin (conte, guvernator al Moscovei) 134; descendență 280
Rostropovici, Mstislav (violoncelist) 430
roșu, simbolismul culorii 252
Rozen, Aleksandr 371
Rubinstein, Anton (compozitor, 1829-1894) 153; simfonia Oceanul 301
Rubliov, Andrei (pictor de icoane) 237, 386
rugăciune, icoane și 236-237
Rul (ziar al emigranților) 408
Rumiantev (conte) 100
Rusia Kieveană 41, 122, 284; și Bizanțul 41, 235; Cronica vremurilor trecute 122, 235; mongolii și 284-285
„rușii Albi”, Cehoslovacia și 397

S

Sacchini, Antonio (compozitor), La Colonie 49
Sadko (poveste populară) 303-305
Sahalin, Cehov și 306-310
saloane 61-62, 83-84, 94-95
Saltîkov-Șcedrin, Mihail (scriitor, 1826-1889): despre copii și servitori 113; Domnii Golovliov 313; despre exilul cultural 66; ca folclorist 107; și serviciul civil 84; despre viața în stepă 313; Vremuri de odinioară în Poșehonie 271

samoezi 279
Sankt-Petersburg: Ahmatova și 369-370, 375-377; Amsterdam și 34; apărarea Petrogradului 345; arhitectura 34-36, 38, 45-46, 294-295; asediul Leningradului (1941-1944) 368-371; Belîi despre 33, 210-211, 320-322, 347; Benois despre 35, 38, 215; caracterul străin 33, 138-139; construcția 32-36; Dostoievski despre 141-142; europenizare 36-38, 55-75; gruparea „Lumea artei” și 214-215; Gogol despre 33, 138-139, 141, 320-321; Herzen despre 35, 38; ca impostură și trufie 68-69; inundații 33, 139-140, 320; începuturile legendare 33; întemeierea 32-33; mitologia 33; și Moscova 68-69, 134-137, 139-142, 146, 149-150, 175; Nicolae al II-lea și 168; nivelul solului 33; oraș proiectat 33-36; palatul lui Alexandru I 29, 30-31i; în perioada sovietică 368-371, 375-377; Petru cel Mare și 32-36; ca poartă spre Europa 70; scriitori străini despre 34-36, 38; slavofilii și 140-141, 321; Stalin și 371; Șostakovici și 369-371; teama de distrugere 320-321; teatralitatea 34-35; și Țaratul Moscovei 26, 36-38; Veneția și 34; vezi și Călărețul de aramă; Fontannîi Dom; Nevski Prospekt; Palatul de Iarnă și alte trăsături specifice
satiră, satiriști 62, 68, 355
Savițki, Piotr (geograf) 323
Savrasov, Aleksei (pictor), S-au întors ciorile 311
Schelling, Friedrich 246
schituri vezi ermitaje
Schnittke, Alfred (compozitor) 430
sciți antici 222, 276-277i, 318-319
„Sciții” (grupare literară) 26, 317-320
Secenov, Ivan (fiziolog) 339

Ségur, Philippe-Paul (conte): despre gospodării 43; despre inteligența femeilor 61; despre Moscova în 1812 134-135
Selivanov, Vasili (memorialist): despre copilărie 112
Senat 41
serviciu civil: abolirea serviciului obligatoriu pentru nobili (1762) 55; și artele 63, 84-85, 154; etica 84-85; eticheta 41-42; obligatoriu pentru nobili 84-85, 103, 111-112; Petru cel Mare și 37, 41; ranguri 38, 41, 84
servitori: și copiii 113-119; familia Șeremetev 43; gospodărie 43; plată 48
Siberia: atitudini față de 292-293; cazaci 297; Cehov și 306-312; cucerirea 291; declin economic 292; Dostoievski în 256-258; Levitan și 310-312; Mandelștam în 365; Regiunea Autonomă Evreiască 380; Serghei și Maria Volkonski și 92-99
simboliști, simbolism 175-176, 330
Siniavski, Andrei (scriitor), Gânduri nepăzite 386
Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de (istoric), De la littérature du midi de l'Europe 296
skomorohi 37
skopți (bărbați care se autocastrau) 242
Skriabin, Aleksandr (compozitor, 1872-1915) 175-176
Slavii Uniți 91
slavofili 100n; despre corupția morală a Europei 73; și cultura asiatică 282; și cultura populară 121, 167; și decembriștii 261-262; Dostoievski și 261, 263; Gogol și 245-249; și mănăstirea Optina Pustîn 235; și „Mujicii" lui Cehov 205-206; și negustorii 162-163; originile 100n; și Petersburgul 320-321; și problema țărănească 97-99, 184-185, 206; și rascolnicii 160-161; și Sadko de Rimski-Korsakov 305-306; și

Sankt-Petersburgul 140-141; și „sufletul rusesc” 121-122; și teoria lui Stasov legată de bâline 303-304; și Volkonski 127; vezi și Aksakov (familia); Homiakov, Aleksei; Kireevski, Piotr
Smena veh (grup de emigranți) 396
Societatea Esteticii Libere 175
Societatea Etnografică Imperială 282
Soiuzkino (Trustul de Film al Uniunii Sovietice) 359-360
Soljenițîn, Aleksandr (scriitor, 1918-2008): și Molodaia gvardia 388; Nabokov despre 414-415; Pavilionul canceroșilor 271; Premiul Nobel 414
Sollertinski, Ivan (muzicolog) 383
Sollogub, V.A., despre copilărie 112
Solnțev, Fiodor (artist), Antichități ale statului rus 149
Soloviov, Serghei (istoric, 1820-1879), Istoria Rusiei 285
Soloviov, Vladimir (filosof, 1853-1900): despre Frații Karamazov 263; „Panmongolism” 320; Trei dialoguri: despre război, progres și sfârșitul istoriei universale 320
Somov, Orest (scriitor, 1793-1833): Despre poezia romantică 296; Haidamaki 108
Soroka, Grigori (pictor) 110
Sorski, Nil (călugăr), și renașterea spirituală 233
soții: drepturi legale 202-204; suferință 202-203; vezi și obiceiuri de căsătorie
Sovkino (trust de film sovietic) 359
Speranski, Mihail 88
Sputnik 384; Stravinski și 430
Staël, Anne-Louise-Germaine de: despre literatura rusă 62; despre Petersburg 34

Stalin, Iosif (1879-1953): despre Ahmatova 376-377; despre artist ca „inginer al sufletului omenesc” 339; și asasinarea lui Mihoels 379-380; și Catedrala Hristos Mântuitorul 124; „catedralele” lui 378; și Ceapaev 360; și cinematografia 359-360; comparat cu Genghis-Han 286; și „dușmanii interni” 379; evrei, persecuția 379-381, 383; și folclorul artificial 285; și furnizarea alimentelor de către NKVD 425; Gorki și 425-426; despre Ivan cel Groaznic 373-374; și Lady Macbeth din Mțsenk 361; și Leningradul 371; și literatura 363-364; moartea 428, 430; și Moscova 177-178; și Pasternak 363-365, 373, 381-382; poemul lui Mandelștam despre 364-365; și războiul 368; despre realismul socialist 357; și Zoșcenko 377
Stanislavski, Konstantin (actor, 1863-1938) 165, 169, 171; și Livada de vișini 174; și Meierhold 362; și Teatrul de Artă din Moscova 171
Stasov, Vladimir (critic, 1824-1906) 152-153, 160-161, 169, 214; și Antokolski 188-190, 192; și bâlinele 301-306; și compozitorii kucikiști 152-154, 159; despre cultura asiatică 282, 301-305; despre Edecarii de pe Volga de Repin 188, 190; influențe orientale 300-301; despre Învierea de Tolstoi 266; și Musorgski 152-154, 160, 188, 190-192; naționalism 153-154, 362-363; Originile bâlinelor rusești 302-306; și ornamentul rus 301-302, 302i, 306, 307i; despre realismul în artă 188-189; și Repin 190, 192-193; și Rimski-Korsakov (Sadko) 304-306; și Roerich 318-319; staliniștii și 362-363; Școala Liberă de Muzică 154; și Turgheniev 152; despre ușa cu „Pisică și bufniță” a Elenei Polenova 212; despre Vereșceaghin 315
Steinberg, Maximilian (compozitor) 379

Stendhal (romancier), despre incendierea Moscovei în 1812 134
Stepanova, Varvara (artistă) 177, 339
„stil rusesc”: artă/arhitectură 148, 150, 166; muzică 154-156; și provinciile 68-70
stil turcesc, Țarskoe Selo 294
Stolîpin, Piotr (prim-ministru, 1906-1911) 129, 206
stranniki („pribegi”) 242
Strannoprimnîi Dom (spital) 54
Stravinski, Fiodor (cântăreț) 170
Stravinski, Igor (compozitor, 1882-1971) 57, 224-227, 392-393i; la Berlin 396; și Biserica Rusă 253-254, 420-421; și eurasianiștii 322-323; și fasciștii 417; identitatea rusă 65, 224-227, 419-421, 430-435; și Liniova 221; și muzica populară 219-221; neoclasicismul 405, 415-416; nostalgia 395; la Paris 398, 415-417, 421; și Revoluția 224; și regimul sovietic 224, 419-420, 430-435; și Skriabin 176; superstițiii 252-253; în SUA 417, 419-421; și Șostakovici 433-435; vizita în Rusia (1962) 430-435. OPERE: Apollon Musagète 417; Concertul pentru pian 420; Mavra 417; Nunta țărănească (Les Noces, Svadebka) 224-227, 324, 419-420; Octetul pentru instrumente de suflat 420; Oedip Rex 420; Pasărea de foc 155, 219-221, 419; Patru cântece rusești 224; Petrușka 37, 119, 155, 221; Pulcinella 417; Ritualul primăverii 2, 155-156, 222-226, 318-319, 324, 415, 419-420; Simfonia în do major 420; Simfonia psalmilor 420; Stejarii din Dumbarton 420
Stravinski, Vera 392-393i
Stroganov (conte) (gurmand) 143, 147
Strugațki (Arkadi și Boris), Ultimul cerc al paradisului 385
Strumilin, S.G. (bolșevic), despre socialism și religie 266n

Struve, Piotr 209
Studio de Teatru (Meierhold) 176
studiourile zemstvo din Moscova 167
style moderne, arte și meșteșuguri 168
Suedia 32, 35
„suflet rusesc”, idee/mit 26; Dostoievski și 258-264; Gogol despre 245-249; origini 68-70, 246-247; slavofilii și 121-122
Sumarokov, Aleksandr (scriitor, 1718-1777): Monștrii 65; ode 62
superstiții: intelectuali 252-253; țărani 250-254, 270-273
Surikov, Vasili (pictor, 1848-1916) 156; Boieroaica Morozova 1, 161; Cucerirea Siberiei de către Ermak 291; Dimineața execuției streliților 161; și rascolnicii 160-161
Susanin, Ivan (țăran), și Mihail Romanov 109-110
Suslov, Mihail 387
Suvcinski, Piotr (critic muzical) 322, 324
Suvorin, A.S. (jurnalist), despre Tolstoi 266
Sverbeiev, Dmitri (funcționar civil) 43
Svilova, Elizaveta (editor de film) 342

Ș

Șaliapin, Fiodor (cântăreț de operă) 170, 415
șamani: buriați 283i; și credința țărănească 287-288; Kandinsky și 325-326; populația komi 278, 282; Siberia 291
Șamordino (mănăstire) 264
Șceapov, Afanasie (istoric) 160
Șcerbatov, Mihail (scriitor, 1733-1799), Călătorie în Ophir 69
Șciukin, Serghei 150
Școala de Artă Stroganov 150

Școala de Fete, Moscova 67
Școala de Pictură de la Moscova 150
Școala de Stat pentru Regie Teatrală 346
Școala Liberă de Muzică 154
școala mitologică 304
școli militare 37-38
Șehtel, Fiodor (arhitect) 168
șerbi: Alexandru al II-lea și emanciparea 127-130; ca artiști și meșteșugari 47-56, 110-111; și Boris Godunov 159; căsătorii 199; construirea Sankt-Petersburgului 32-33; și copiii nobililor 59, 112-114; ca dădace 112-114, 116-119, 252-253; ca doici 112, 114-116, 115i; Dostoievski și emanciparea 182, 258; emanciparea 127-130, 164, 182, 258; haremuri 50; Kniajnin despre 64; narodnicii despre 184; obligațiile nobililor față de 87; ofițerii militari și 81-82, 88; orchestre 55; patriotism 80; ca proprietate 39, 42, 64, 92, 95, 285; și religia 68; ca soldați 80-83, 88; teatre 55; tratamentul crud aplicat 184; Turgheniev despre 103-104, 142, 183-184; Volkonski și 81-83, 87, 127-130; vezi și servitori; țărani, țărănime
Șeremetev, Boris Petrovici (boier, feldmareșal, 1652-1719) 39, 41-42, 93-94
Șeremetev, Dmitri Nikolaevici (conte, 1803-1871) 53, 101, 335
Șeremetev, Nikolai Petrovici (conte, 1751-1809) 43-44, 48-55; și artele 48-55; bucătarul lui 143; și Praskovia 48-54; și teatrul 43, 49, 56
Șeremetev, Piotr Borisovici (conte, 1713-1788) 42-43; case 45-47; căsătorie 43, 52-53; și teatrul 55-56
Șeremetev, Serghei Dmitrievici (conte, 1844-1918) 330; despre Moscova 138

Șeremeteva, Praskovia (Jemciugova) 48-54; Ahmatova despre 335-336
Șervud, Vladimir (arhitect) 150, 151i
Șileiko, Vladimir (arheolog): și Ahmatova 330, 334, 336; și Șeremetevii 330
Șișkov, Aleksandr (ministru al Educației Publice) 100
Șlîkova, Tatiana (cântăreață de operă) 54
Șostakovici, Dmitri (compozitor, 1906-1975): și Ahmatova 369n; și Armata Roșie 369; campania împotriva 361-362, 378; și Dostoievski 434; și Gogol 383, 434; și graiul evreiesc 383; și Meierhold 351; și muzica de cameră 428; muzică de film 351, 382-383; reabilitat 430; Stravinski și 433-434; transmisiunea din Leningrad 369. OPERE: cântece din Întâlnire pe Elba 383; Cvartetul nr. 8 383; Din poezia evreiască 383; Hamlet (partitură de film) 434; Lady Macbeth din Mțensk 361-362, 428; Nasul 351; Noul Babilon (partitură de film) 351; Ploșnița 355; Raiok antiformalist 383; Regele Lear (partitură de film) 434; Simfonia nr. 2 341; Simfonia nr. 3 („1 Mai”) 351; Simfonia nr. 5 370-371; Simfonia nr. 7 („Leningrad”) 370-371; Simfonia nr. 11 („Anul 1905”) 369n; Simfonia nr. 13 („Babi Iar”) 383, 434
știință și tehnologie sovietice 378, 384
științifico-fantastic 384-387
Șumiațki, Boris (directorul Soiuzkino) 359-361

T

Tarkovski, Andrei (regizor de film, 1932-1986): Andrei Rubliov 237, 386-387; Călăuza 387; Nostalghia 56n, 387, 388i; Solaris 386; Sculptând în timp 385-386

Tarkovski, Arseni (poet) 429
tartari, necreștini etichetați drept 291-292
Tatlin, Vladimir (artist) 176-177, 339-340
Taurida (palat), Sankt-Petersburg 215, 294
taverne 142-143
taylorism, bolșevicii și 350-351
tătari vezi mongoli
teatru: cultura populară și 57-58, 169-170; la curte 55-56, 63-64; monopolul imperial 57, 169-170; în perioada sovietică 346-350, 352-353, 355, 358; privat 42-44, 46-47, 47i, 49, 55-58, 170-171; public 42, 55, 164-165, 170-171, 347-348, 358; realismul în 347-350; în secolul al XVIII-lea 43-44, 49, 55-56, 62-64, 68; teatrele șerbilor 55; Teatrul de Artă din Moscova 165, 170-175; vezi și diferite dramaturgii și teatre
Teatrul Bolșoi Kamennîi 57
Teatrul Bolșoi, Moscova 56, 57n, 136
Teatrul de Artă din Moscova 165, 171-175
Teatrul Ermitaj, Palatul de Iarnă 55, 64
Teatrul Mariinski, Sankt-Petersburg 57n, 170; baletul la 217; Stravinski și 433-434
Teatrul Șeremetev 46-47, 47i, 55
Tenișeva, Maria (prințesă), și atelierele de la Talașkino 212
teoria normandă privind originile Rusiei 122
Timpurile tulburi 156
Tolstoi, Aleksei (scriitor, 1882-1945): Aelita 384; întoarcerea la Moscova de la Berlin 396-397; Moartea lui Ivan cel Groaznic 156; Hiperboloidul inginerului Garin 384; Țarul Fiodor 171
Tolstoi, Lev (scriitor, 1828-1910) 40, 125-127; și Aksinia Bazîkina 196; anarhismul creștin 265-268; aprobarea

sovietică 362; și Belovodie 243; și Biserica 265-267; și cazacii 297; și căile feroviare 162n; și căsnicia 204-205; despre comportamentul elegant 59; și duhoborii 267; excomunicarea 266-267; ca folclorist 107; și Frații Karamazov 264; despre Gorki 210; și Iasnaia Poliana 126, 193-197, 194i; înmormântarea 272-273; jurnalul cuceririlor 195; și limba rusă 67-68, 101-102; și mănăstirea Optina Pustîn 232, 264-265; și moartea 267-268, 270-273; despre Moscova 134-137; despre „Mujicii" lui Cehov 206; și nebunii întru Hristos 288-289; și publicarea pentru țărani 208; și religia 68, 265-268; despre Serghei Volkonski 125; simbolistica mâncării 145; superstiții 253; și școlile pentru țărani 126, 194; tolstoism 267; și țăranii 193-197; și țărăncile 195-197; și viața țărănească 97-99. OPERE: Anna Karenina 65, 67-68, 163, 195, 198-199, 201-202, 204-205, 265, 267; Copilăria. Adolescența. Tinerețea 67, 119, 288-289; „Despre viață" 267; Diavolul 126; Dimineața unui moșier 193; „Fericire de familie" 265; Învierea 265-266; Moartea lui Ivan Ilici 253, 270-271; „Nu pot să tac" 266; Părintele Serghie 264; Război și pace 23-25, 61, 63, 66, 81, 83, 86, 99-100, 102, 112, 124, 126-127, 134, 195, 197, 218, 253, 265; Spovedanie 196, 265; Trei morți 271
Tolstoi, Maria (soră), la mănăstirea Șamordino 264
Tolstoi, Nikolai 273
Tolstoi, Sonia (Sofia, născută Behrs) 194-195, 198-199, 204
Ton, Konstantin (arhitect) 124
tradiția realistă (artă): expozanții „Valetului de caro" resping 176; gruparea „Lumea artei" respinge 214-215
tradiția realistă (literatură): Bunin 403; Gorki 404; Nabokov și 414

Trauberg, Leonid (regizor de film) 381
Trediakovski (poet, 1703-1769) 62, 70
Tretiakov, Pavel (negustor, patron al artei) 150, 164-166, 316
Tretiakov, Serghei (dramaturg), Pământ năvalnic 348
Trezzini, Domenico (arhitect) 34n
triburi fino-ugrice 278, 322
triburi musulmane, război împotriva 314-316
triburi slave, civilizația 122-123, 318
Tropinin, Vasili, portretul lui Pușkin 1, 104
Troțki, Lev (1879-1940): despre Ahmatova 337; despre cinematografie 342-343; despre lumea țărănească 208; Punin despre 336-337; despre reconstrucția umană 339; Stalin și 359; despre Țvetaeva 337
Trubețkoi, Ekaterina (soția decembristului) 95-96
Trubețkoi, prințul Nikolai (filolog) 322-323
tunguz (trib), Kandinsky și 280
turanic vezi eurasianiști
Turgheniev, Ivan (scriitor, 1818-1883): aprobarea sovietică 362; despre corupția morală a Europei 73; descendență 280; educația religioasă 68; Fum 304; și limba rusă 67-68; „Lunca Bejin” 360; și narodnicii 185-187; Părinți și copii 183; Povestirile unui vânător 103-104, 183-184, 271, 360; Rudin 65; despre Stasov 152; despre țărani 183-184, 270-271; Un cuib de nobili 73, 121
Turgheniev, Nikolai (poet) 142
typage (cinematografie) 346, 359

Ț

Țaratul Moscovei 157, 160; Abramțevo și 167; și Biserica Răsăriteană 36-37; cultul slavofil al 121, 160, 167-169, 282, 303; cultura și artele 37-38, 58, 104, 137, 150, 290, 294, 301, 324; limba tătară și (vezi și Moscova) 285, 287; mâncarea 143-144; mongolii și 280-282, 285-287, 290; nobilimea în 38-42, 45-46, 58; Novgorod; Petru cel Mare și 36-38, 70; satul Fedorov 168; viața religioasă (vezi și rascolnici) 36-37, 160-161
Țarskoe Selo, arhitectură 168-169, 294
țărani, țărănime: animism 282-284; arte și meșteșuguri 211-215; atitudini față de 81-83, 88, 182-227; bunăstare, guvernare și 186; colonii militare 88; comune 184, 206-208; credința religioasă 249-254; declinul agriculturii 207-208; descrierea în literatură și muzică 107-110; deziluzia legată de 205-211; Dostoievski despre 184-185, 254-255, 257-260; femei 254-255; influența mongolă 287; influențe șamanice 287-288; și miturile religioase 242-243; și moartea 270-273; obiceiuri de căsătorie 198-203; patriotism 80-82; pictori și 187-193; poeți și 85-87; răscoale 129; sănătatea 206; „soții” (ale nobililor) 102, 196-197; superstiții 250-254, 270-273; Tolstoi și 193-197; venerarea de către nobili a vieții țărănești 96-99; viziunea narodnicistă asupra 182-187; vezi și șerbi
Țvetaev, Ivan (istoric al artei) 177, 398, 401
Țvetaeva, Marina (poetă, 1892-1941) 177, 395-401, 407, 426-428, 432-434; și Ahmatova 177, 395; și Berlinul 399-400; și Efron 399, 400i; fiica Alia arestată 428-429; și fiul Mur 430; întoarcerea în Rusia 395, 423-424, 428-430; despre Kerenski 397; Miliukov despre 408; și Moscova 177, 398-400; nostalgia 395, 398-399; la Paris 397-398, 422-424; și

Pasternak 424, 428-429; pierderea cititorilor 407-408, 412, 423-424, 428-430; la Praga 396-397; și regimul sovietic 395-396, 422-424, 428-429; Troțki despre 337; și Volkonski 399-402. OPERE: „Cedrul: O apologie” 401; Discipolul 401; „Dor de casă” 394, 400-401; După Rusia 400, 423; „Pentru țar, de Paște, 21 mai 1917” 397; „Pușkin al meu” 400; Tabăra lebedelor 399; „Versuri către fiu” 398

U

Uhtomski, Aleksandr (prinț) 316
Uniunea Arhitecților Contemporani 338
Uniunea Bunăstării 82, 88; vezi și mișcarea decembristă, decembriști
Uniunea Salvării 88-89; vezi și mișcarea decembristă, decembriști
Universitatea Proletară din Moscova 340
Uspenski, Gleb (scriitor) 182, 187
Uspenski, Leonid (specialist în icoane) 237
Ustîluh (moșia lui Stravinski) 224, 225i
Ust-Sîsolsk 278-284
Ușakov, Simon (pictor de icoane) 37
uzbeci, origini 290

V

varegi 123
Vasiliev, Fiodor (artist) 187
Vasnețov, Viktor (artist, 1848-1926) 2, 150, 156, 169-170; Bogatâri 312-313; După bătălia cneazului Igor cu polovții

312; filosofia culorii 215-216, 217i
Vașkov, Serghei (lucrător în argint) 1, 150, 168
vânătoare 103-104
Vece (revistă samizdat) 388
Vehi (Repere) (culegere de eseuri) 209-210
Veneția 34
Venețianov, Aleksei (pictor) 1, 110-111, 188; și decembriștii 110; Dimineața stăpânei conacului 114; La curățat de sfeclă roșie 110, 111i; și țăranii 110-111, 114, 188, 190; portret de Soroka 110
Venevitinov, Dmitri (poet), Novgorod 123
Vereșceaghin, Vasili (artist) 314-316; picturi de război 2, 314-315; schițe în Asia 316
Vernadski, Gheorghi (istoric) 322
Vertov, Dziga (regizor de film, 1896-1954): condamnat ca formalist 359; și grupul Kinok 342; persecutat 381
Veselovski, N.I. (arheolog) 282, 318
vestimentație 40i, 43-44; designul hainelor, după Revoluție 339-340; doici 115-116, 115i; europenizare 43-44, 57-59; influența turcică 289; rusificare 103-105, 115i, 115-116
Viazemski, Piotr (poet) 69, 73; Ahmatova despre 335; despre mitul Rusiei europene 121; scrisori către Pușkin 118
Vighel, F.F. (memorialist): despre petit 201; despre „Siberia” 293; despre simplitate 105; despre viața la Moscova 142
Vira (moșia familiei Nabokov) 409-410
Vitebsk 421
voguli 279
Volkonski, Aleksandra 80, 92-93
Volkonski, Elena (Nellinka, fiică a Mariei) 96-97

Volkonski, Grigori Grigorievici (guvernator al Orenburgului, 1746-1825) 294-295
Volkonski, Maria (mama lui Tolstoi), și limba rusă 101
Volkonski, Maria (născută Raevskaia, soția lui Serghei, 1805-1863) 66, 90, 92, 128i; și Alessandro Poggio 97; rusificare 96-97, 106; și Siberia 93-99; venerare de către intelectualitate 261
Volkonski, Maria (străbunica lui Tolstoi) 126
Volkonski, Mihail Sergheevici (explorator, 1832-1894) 96-98, 127, 128i; și buriații 294
Volkonski, Nikita 80
Volkonski, Nikolai (bunicul lui Tolstoi) 126
Volkonski, Nikolenka (băiețelul Mariei) 95
Volkonski, Pavel (general și ministru al curții) 80
Volkonski, Serghei Grigorievici (decembrist, 1788-1865) 66, 80-83, 87-99, 98i, 125-130, 312; și Alexandru I 80-81, 87-89; și Alexandru al II-lea 128-130; carieră militară 80-81, 87; călătorii 83; inspirație pentru Război și pace 126; întoarcerea din exil 125-127; și limba rusă 102; Memorii 130; și mișcarea decembristă 80, 83, 85, 87-92; monarhism 127-129; despre monumentul „Mileniul Rusiei” 124-125; și narodnicii 127; „Note asupra vieții cazacilor în batalioanele noastre” 82; și orgiile 85; despre patriotism 80, 126-127; și Pușkin 90-91; și Războiul Crimeii 128; și Siberia 92-99; și slavofilii 127, 261; și șerbii 81-82, 128-129; tinerețea 81; și țarul Nicolae I 81, 91-92; și viața țărănească 97-99
Volkonski, Serghei Mihailovici (critic, teoretician al actoriei, 1860-1937) 338; și Diaghilev 216-217, 344, 344n; și euritmia 344; și Kșesinskaia 344; Memorii 401-402; despre ospitalitate 147; și Țvetaeva 399-402

Volkonski, Zinaida 80, 94, 337; și Biserica Romei 254; casa din Moscova 138; salonul 94; ținuta rusească 105
Volkonski, Piotr Mihailovici (șeful de stat-major al lui Alexandru I) 81
Voltaire 51
Vrubel, Mihail (artist, 1856-1910) 156, 169-170; Mikula Selianinovici 312

W

Wilhelm al II-lea, kaizer 315n

Z

Zabelin, Ivan (arheolog, 1820-1908) 318
Zamiatin, Evgheni (scriitor, 1884-1937): Noi 338, 351, 356, 385; RAPP și 356
Zamoskvorecie, cartier din Moscova 162-165
Zedergolm, părinte, influența asupra lui Dostoievski 254, 263
Zelenin, Dmitri (antropolog) 283
zemstve (adunări locale) 185-186
Zernov, Mihail, despre Paște la Moscova 239-240
Zetkin, Clara (comunistă germană) 341
Ziloti, Aleksandr (pianist) 164
Zinoviev, Grigori (lider bolșevic, 1883-1936): proces-spectacol 364; despre raționalizare 333
Zoșcenko, Mihail (satirist) 356, 368, 377; „Aventurile unei maimuțe” 377; „Lenin și straja” 377
Zvezda (revistă) 377

* Numărul paginilor se referă la ediția tipărită a cărții și la ediția digitală în format PDF.

Artiști șerbi. *Nikolai Argunov,* Portretul Praskoviei Șeremeteva *(1802). La momentul realizării acestui portret, căsătoria cântăreței șerbe cu contele Șeremetev (reprezentat în*

miniatură) le era ascunsă publicului și curții. Argunov a fost primul artist rus șerb la origine care a devenit membru al Academiei Imperiale de Artă (1).

Imagini din viața domestică

Vasili Tropinin, Portretul lui Pușkin *(1827). Îmbrăcat într-un halat, scriitorul este înfățișat ca un gentleman european, însă pe deplin familiarizat cu obiceiurile țării sale natale (2).*

*Aleksei Veneț**ianov,* Dimineața stăpânei conacului *(1823), reprezentare a ceea ce Herzen numea „legătura feudală de afecțiune” dintre familia de nobili și șerbii săi (3).*

Pastorala rusă

Veneţianov, Pe câmpul arat: primăvara *(1827),* imagine idealizată a lucrătoarei la câmp în veşminte tradiţionale ruseşti (4).

Vasili Perov, Vânători la popas *(1871). La fel ca Turgheniev, Perov înfățișează vânătoarea ca pe o formă de recreere care adună laolaltă clasele sociale. Aici moșierul (stânga) și țăranul (dreapta) împart mâncarea și băutura (5).*

Amintiri din Moscova

Palatul Terem de la Kremlin, restaurat în anii 1850 de Fiodor Solnțev în stilul Moscovei secolului al XVII-lea, cu sobe din teracotă și arcade-cocoșnic (6).

Vasili Surikov, Boieroaica Morozova *(1884). Chipurile pictate de Surikov aparțin unor rascolnici din Moscova (7).*

Atelierul Fabergé din Moscova producea obiecte în stil rusesc care difereau foarte mult de bijuteriile clasice și rococo pe care le fabrica în Sankt-Petersburg. Cadou imperial, kovș (un tip vechi de căuș), din nefrit verde, cu aur, email și diamante, dăruit de țarul Nicolae al II-lea ambasadorului francez în 1906 (8).

Vas-sirenă din argint de Serghei Vașkov (1908). Pasărea-femeie poartă cocoșnic, iar aripile îi sunt bătute cu turmaline (9).

Artistul și cauza poporului

Ilia Repin, Portretul lui Vladimir Stasov *(1873), criticul naționalist ale cărui vederi dogmatice asupra nevoii ca arta să implice poporul au avut o influență puternică și uneori opresivă asupra lui Musorgski și Repin. „Ce portret al Maestrului ai realizat!”, scria compozitorul. „Pare că iese din pânză și pășește în cameră” (10).*

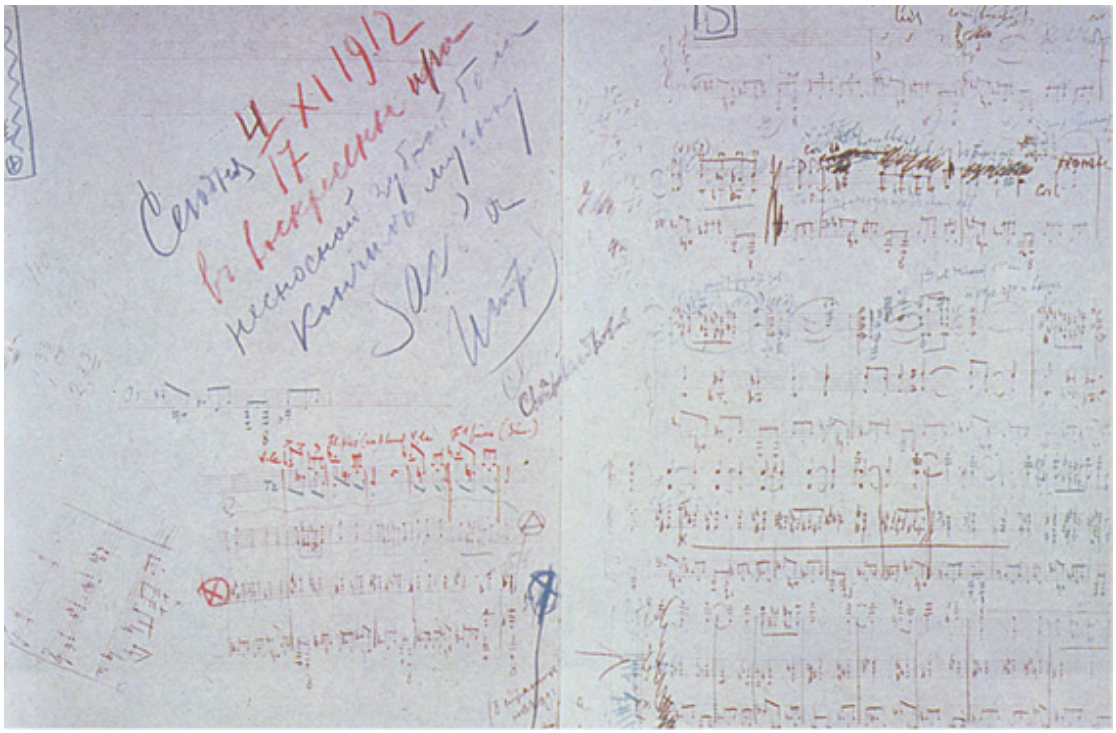
Repin, Edecarii de pe Volga *(1873). Stasov a văzut tabloul ca pe un comentariu privind forța latentă a protestului social în poporul rus (11).*

Dreapta*: Ivan Kramskoi,* Ignatie Pirogov *(1874) – un portret surprinzător de etnografic al țăranului ca ființă umană individuală (12).*

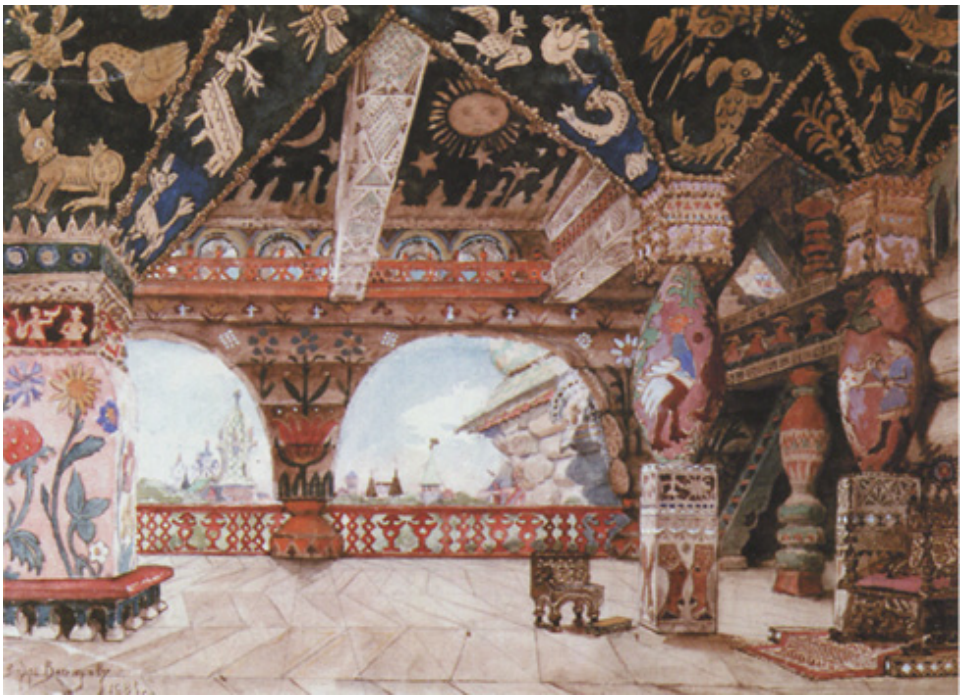
Léon Bakst, Portretul lui Diaghilev cu doica sa *(1906).*

Diaghilev nu își cunoscuse mama, care murise la nașterea sa (13).

FANTEZII FOLCLORICE



Ritualul primăverii *(1913) – partitura originală a lui Igor Stravinski (14).*



Viktor Vasnețov – decor pentru producția lui Mamontov a operei Fata de zăpadă *de Rimski-Korsakov (Abramțevo, 1881). Decorurile lui Vasnețov, cu cromatica asemănătoare celei folclorice, au devenit un model vizual pentru Ballets Russes și pictorii primitiviști, precum Goncearova, Malevici și Chagall (15).*

RUSIA SCITĂ

Ritualul primăverii *a fost conceput de Nicholas Roerich ca o reconstituire a unui ritual străvechi („scit”) de sacrificiu uman. De formație arheolog, Roerich a creat decorurile și costumele pentru* Ritualul primăverii. *Acestea au fost reproduse de Joffrey Ballet pentru repunerea în scenă a baletului original în 1987 (sus). Ritmul muzicii și coregrafia puneau în evidență greutatea și imobilitatea dansatorilor, idee sugerată de Roerich în numeroasele sale tablouri cu Rusia scită (16).*

Roerich, Idolii *(1901) (17).*

Roerich – costume create pentru Fata de zăpadă *(Chicago,*

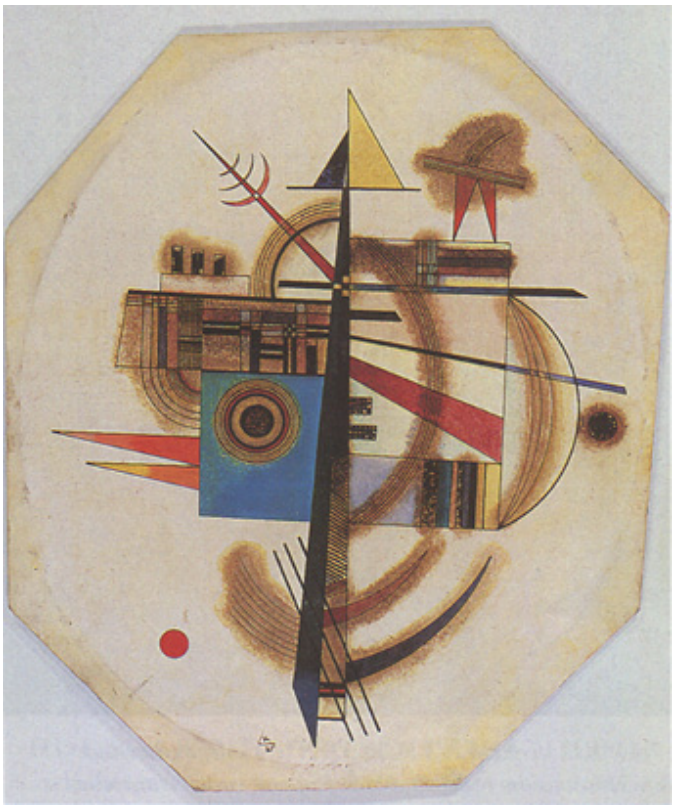
1921). Discipol al lui Stasov, Roerich credea în originile asiatice ale culturii populare rusești, fapt sugerat aici de podoabele masive și de căciula asemănătoare cu una tătară (18).

RUSIA PĂGÂNĂ

Wassily Kandinsky, Viață pestriță *(1907). Aparent o scenă creștină rusă, pictura conține numeroase simboluri păgâne din regiunea Komi, pe care Kandinsky o explorase ca antropolog (19).*

Kandinsky, Toți sfinții II *(1911) spune povestea confruntării dintre Sfântul Ștefan și șamanul Pam din Komi. La fel ca Pam (care scapă de persecuție într-o barcă), cei doi sfinți (care stau pe stâncă) poartă pălării de vrăjitor, dar au și aureole care simbolizează contopirea tradițiilor creștine cu cele păgâne (20).*

ARTISTUL CA ȘAMAN.



Kandinsky, Oval nr. 2 *(1925) (21). Formele ovale și hieroglifele din picturile abstracte ale lui Kandinsky reproduceau în mare parte simboluri pe care el le văzuse pe tobele șamanilor siberieni. O curbă cu cârlig și o linie simbolizau un cal, cercurile reprezentau soarele și luna, în vreme ce ciocurile și ochii trimiteau la podoaba pentru cap sub formă de pasăre pe care mulți șamani o purtau în timpul dansurilor lor ritualice (jos) (22).*

RUSIA ȘI STEPA ASIATICĂ

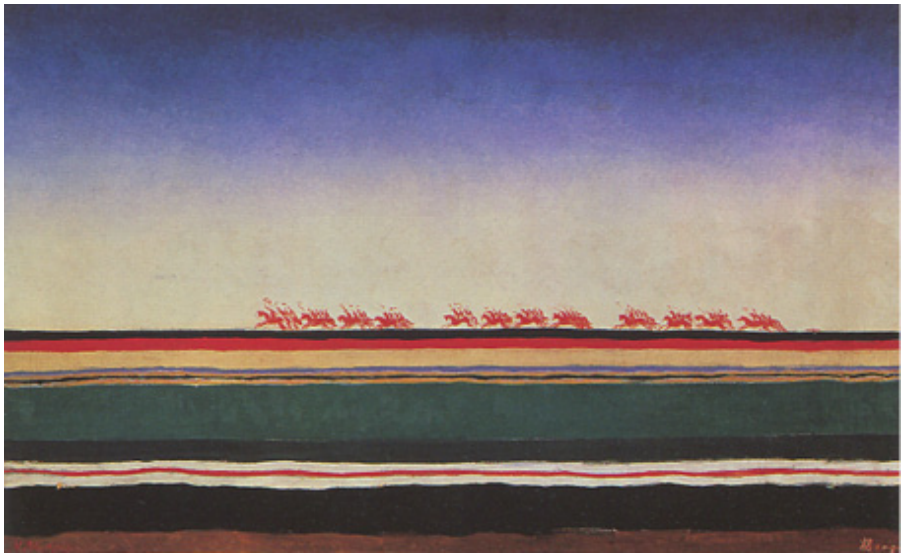
Isaak Levitan, Vladimirka *(1892). Acesta era drumul pe care condamnații Rusiei călătoreau spre exilul lor carceral din Siberia (23).*

Vasili Vereșceaghin, Atac neașteptat *(1871). Artist oficial de război al armatei Rusiei în campania din Turkestan, pânzele lui*

Vereșceaghin au fost văzute ca un atac la adresa violenței sălbatice a Rusiei împotriva triburilor asiatice (24).

CAII ȘI APOCALIPSA

Începând cu Călărețul de aramă *al lui Pușkin, calul a devenit marea metaforă poetică a destinului Rusiei și un simbol al apocalipsei. Kuzma Petrov-Vodkin,* La scăldat pe cal roșu *(1912), lucrare puternic influențată de tradiția rusă a icoanelor (25).*



Kazimir Malevici, Cavaleria roșie *(1930) (26).*

Natan Altman, Portretul Annei Ahmatova *(1914) (27).*